

Antonio Carlos de Araújo

**O Romance Hispano — Americano : La Cabeza
de la Hidra, de Carlos Fuentes**



O ROMANCE HISPANO-AMERICANO:
LA CABEZA DE LA HIDRA ,
DE CARLOS FUENTES

MESTRANDO : Antonio Carlos de Araujo

ORIENTADOR: Prof. Dr. Salvatore D'Onofrio

Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas
(IBILCE) - UNESP
São José do Rio Preto - S.P.



559/91

1 9 8 5



AGRADECIMENTOS

A minha esposa, a quem dedico este trabalho, pela compreensão, paciência e encorajamento durante a elaboração.

A F.A.P. (Fundação de Amparo à Pesquisa) pela liberação do material científico.

Ao professor Salvador D'Amore, pela força e confiança depositadas em mim e no trabalho ao longo dos anos de estudo e pesquisa.

Para

Cecília

Antônio Carlos (Cacá)

Danny Cecília

AGRADECIMENTOS

À minha esposa e aos meus filhos pela compreensão, tolerância e, sobretudo, apoio incondicional.

À F.E.V. (Fundação Educacional de Votuporanga) pela liberação de material xerográfico.

Ao professor Salvatore D'Onofre pela força e confiança depositadas no aluno e no trabalho ao longo desses anos de estudo e pesquisa.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	2
I. A SITUAÇÃO DA AMÉRICA HISPÂNICA: CONDIÇÕES CULTURAIS E POLÍTICAS	6
II. O NOVO ROMANCE HISPANO-AMERICANO	15
III. O MITO NO ROMANCE HISPANO-AMERICANO	21
IV. CARLOS FUENTES E SUA FIGURA NO CONTEXTO LITERÁRIO HISPANO-AMERICANO	26
V. <u>LA CABEZA DE LA HIDRA</u> : ANÁLISE ESTRUTURAL-SEMÂNTICA ..	34
V.1. O PLANO DO ENUNCIADO	35
V.2. OS PERSONAGENS	44
V.2.1. O JOGO DAS RELAÇÕES ENTRE OS ATORES	45
V.2.2. A METAMORFOSE DO PROTAGONISTA FÉLIX	51
V.3. O PLANO DO DISCURSO	55
V.3.1. A PROBLEMÁTICA DO FOCO NARRATIVO	56
V.3.2. O FOCO NARRATIVO EM <u>LA CABEZA DE LA HIDRA</u> ..	62
V.4. A TIPOLOGIA DE <u>LA CABEZA DE LA HIDRA</u>	73
V.4.1. ANTECEDENTES DO ROMANCE DE ESPIONAGEM	74
V.4.2. A ESPECIFICIDADE DO ROMANCE DE CARLOS FUENTES	80
CONCLUSÃO	82
BIBLIOGRAFIA	85



INTRODUÇÃO

" Como a hidra, o petróleo renasce multipli-
cado de uma só cabeça cortada. Sêmen es-
curo de uma terra de esperanças e trai-
ções, fecunda os reinos da Malinche sob
as vozes mudas dos astros e seus noturnos
presságios."

Carlos Fuentes

Carlos Fuentes (16) afirmou certa vez: "Na qualidade de cidadão ativo tenho expressado constantemente meu apoio à integridade e independência do meu país, o México, e da América Latina, sem perder de vista o nosso projeto de um mundo multipolar, livre da hegemonia de duas superpotências e de suas pretensas esferas de influência, um mundo no qual as aspirações nacionais das grandes sociedades emergentes não sejam confundidas com estratégias militares frias, mas sim respeitadas como calorosas contribuições de culturas tradicionalmente marginais. Isto é o que temos a oferecer a um mundo inacabado. Vamos dar a oportunidade da vida aos que não tem o poder da morte".

Acreditamos que essas palavras de Fuentes dão a exata dimensão de um escritor participante de seu mundo, colocando-o a todo instante sob o prisma da distância crítica. E como escritor realmente engajado no mundo, trouxe à luz obras de diferentes magnitudes literárias, entre elas, La Cabeza de la Hidra (15). Esta obra difere de sua produção literária a que estamos habituados a ler. Por essa razão, despertou-nos o prazer da leitura de um texto cuja tessitura ilustra um romance típico da literatura de massa, ou seja, popular. Ao lado do específico literário podemos vislumbrar nesta obra aquilo que de ideológico ela veicula. É aqui, cremos, que Carlos Fuentes, mais uma vez, se coloca como um escritor frente à condição humana, social, política e literária.

Quanto ao aspecto humano e político, La Cabeza de la Hidra questiona a cobiça e as maquinações frias da dominação do outro (do próximo, do amigo, do país, enfim, do mundo.). É a ambição e a guerra dirigida por cabeças sem nome e por rostos sem face, em que cada um é apenas parte de uma grande trama.

Quanto ao aspecto literário, Fuentes redimensiona o fazer artístico da palavra que compete nos dias de hoje com outras linguagens como, por exemplo, a dos meios de comunicação audiovisuais. Como afirma Bakthin (2), o romance não é apenas um "diálogo de personagens, mas um diálogo de linguagens, de forças sociais, de gêneros literários e de épocas históricas".



Talvez tendo no horizonte esses parâmetros, Carlos Fuentes intenta traçar o contorno de sua literatura nos limites mais distantes do fazer artístico, criando obras cuja linguagem interpenetra-se com outras, textos que contextualizam outros - textos, buscando, quem sabe, compreender o homem e sua circunstância.

La Cabeza de la Hidra faz parte deste mosaico de linguagens.

O nosso intento é traçar, inicialmente, um perfil das condições culturais e políticas da América hispânica, origem e desenvolvimento dessas condições, ainda que de forma sucinta.

Faremos, em seguida, uma apreciação do novo romance hispano-americano, suas características fundamentais e sua projeção através de escritores que se notabilizaram e se identificaram como uma nova linguagem reveladora do universal. No centro dessa linguagem renovadora encontra-se o mito, um dos fundamentos da estruturação do mundo narrativo.

Entre os escritores que se notabilizaram e se identificaram com uma nova linguagem, encontramos Carlos Fuentes, cuja figura no contexto literário é uma das mais expressivas, dada o alcance e a dimensão de suas obras, bem como a maneira pela qual organiza a sua visão de mundo através da linguagem.

Situando o trabalho num percurso que vai do geral para o particular, concentramo-nos, em seguida, na análise estrutural-semântica de La Cabeza de la Hidra, abordando os seguintes níveis:

- a) o plano do enunciado
- b) os personagens
- c) o plano do discurso

No primeiro nível, estaremos seguindo as idéias de Todorov na análise da lógica das ações e dos paralelismos dos fios da intriga.

No segundo, o das personagens, estaremos verificando as relações que elas estabelecem entre si e a significação daí decorrente.



No último nível, o discurso, estaremos analisando a focalização ou ponto de vista no romance, mediante a perspectiva das teorias de Norman Friedman, Jean Pouillon, Vítor Manuel de Aguiar e Silva e Manuel Komroff, de maneira a ampliar a compreensão dos diferentes focos que encontramos na obra. Procuraremos relacionar, ainda neste plano de análise, a ideologia que emerge das diferentes focalizações, buscando evidenciar a articulação que há entre o ficcional e o real.

Por fim, a análise se completa na tentativa de buscar a especificidade da obra através do estudo da tipologia do romance policial e de espionagem, visto que a obra apresenta características que envolvem esses gêneros.

É esse, em linhas gerais, o escopo deste trabalho, - além, naturalmente, de divulgar a obra de um escritor dos mais representativos da América Latina, sobretudo se pensarmos que Carlos Fuentes busca no fundo a compreensão desse "mundo inacabado", desse "continente mestiço".



I - A SITUAÇÃO DA AMÉRICA HISPÂNICA:

- CONDIÇÕES CULTURAIS E POLÍTICAS

" A cultura da América Latina é uma cultura de conquista e reconquista, ou, como diria o poeta cubano José Lezama Lima, de contraconquistas. Queremos, e temos, romances nos quais uma consciência pessoal fale e pergunte, sendo então respondida não apenas por outras consciências pessoais, mas também pelo vasto sedimento histórico do rio das Américas: antigas culturas, culturas transpostas, culturas que se interpenetram, culturas latentes, culturas canibalizadas e carnavalizadas, culturas mestiças arrancando palavras ao silêncio e idéias à obscuridade."

Carlos Fuentes

A história da América Latina tem início a partir da expansão mercantil, militar e religiosa dos impérios ibéricos, também conhecidos como impérios salvacionistas (37,55). Essa expressão foi cunhada de acordo com as características que nortearam os povos ibéricos na conquista das novas terras na busca de conciliar o eterno, salvar o gentio da condenação eterna, e o terreno, preservar o enriquecimento dos conquistadores espanhóis.

Durante a conquista, esses impérios impuseram a sua civilização e transplantaram para cá a cultura européia, ao mesmo tempo que impuseram a servidão do índio. Ao lado da empresa militar dos conquistadores ocorreu também um esforço muito grande de fazer prevalecer os preceitos cristãos.

Astecas, maias, quéchuas, todos foram dominados pela força do arcabuz e da supremacia militar dos ibéricos, transformando esses embates em gesta sanguinolenta que deixou marcas profundas no povo conquistado.

Transcrevemos abaixo, a título de ilustração, um fragmento da descrição de uma cidade sitiada por Cortês à margem do Golfo do México.

"Isso tudo se passou conosco. Nós vimos, estamos estupefatos: com essa triste e lamentosa sorte nos vimos angustiados.

Nos caminhos jazem dardos quebrados;
os cabelos estão espalhados.
Destelhadas estão as casas,
incandescentes estão seus muros
Vermes abundam por ruas e praças,
e as paredes estão manchadas de miolos arrebetados.
Vermelhas estão as águas, como se alguém as tivesse
[tingido,
e se as bebíamos, eram água de salitre.
Golpeávamos os muros de adobe em nossa ansiedade
e nos restava por herança uma rede de buracos.



Nos escudos esteve nosso resguardo,
mas os escudos não detêm a desolação.
Temos comido pães de colorín,
temos mastigado grama salitrosa,
pedaços de adobe, lagartixas, ratos,
e terra em pó e mais os vermes.

Cada um de nós recebeu um prego. Pregos do jovem, do sacerdote, do menino e da donzela. Basta: o prego de um pobre era só dois punhados de milho, só dez tortas de mosco; nosso prego só era de 20 tortas de grama salitrosa.

Ouro, jade, mantas ricas, plumagens de quetzal, tudo isso que é precioso em nada foi apreçado.

Somente se expulsou do mercado o povo quando ali se colocou a catapulta.

A Cuauhtémoc levavam os prisioneiros. Não permanecem assim. Os que conduzem os prisioneiros são os capitães de Tlaxcateco. De um lado e de outro lhes abrem o ventre. Abria-lhe o ventre Cuauhtemotzin pessoalmente." (25, 41 e 42)

Esse relato impressionante feito pelo conquistado dá-nos a medida e a extensão da conquista. Como afirma León-Portilla (ib,18): "Não se deve esquecer que os astecas eram seguidores do deus da guerra, Huitzilopochtli; que se consideram escolhidos do sol e que, até então, sempre creram ter uma visão cósmica e divina de submeter a todos os povos dos quatro cantos do universo. Quem se considerava invencível, o povo do sol, o mais poderoso da Mesoamérica, teve de aceitar sua derrota. Mortos os deuses, perdidos o governo e o mando, a fama e a glória, a experiência da Conquista significou algo mais que tragédia: ficou cravada na alma e sua recordação passou a ser um trauma."

Além disso, os povos conquistados não eram absolutamente ignorantes. Os espanhóis encontraram na América verdadeiras sociedades estruturadas em bases sólidas de conhecimento e de visão de mundo. Logo, transplantar a cultura européia e im



por a sua visão de mundo constituiu um choque expressivo para o povo conquistado.

Passado esse período de dominação, inicia-se o processo de colonização e a Espanha se fecha sobre si mesma política e culturalmente. No período Barroco, a Espanha se isola do resto da Europa e passa para as colônias esse isolamento, graças à sua intransigência ortodoxa envolvida numa visão conservadora de um mundo estável. Talvez apenas uns poucos espanhóis e "criollos" que liam, de certa forma, conseguiram romper o cerco e familiarizaram-se com as novas idéias dominantes na Europa pós-Renascentista.

Como afirma Imbert (18,79): "Pero estos criollos inquietos por la ciencia nueva, como Sigüenza y Góngora y Sor Juana, eran excepciones al verbalismo escolástico que dominaba seminarios y universidades. La sociedad feudal en que vivían obligaba a los criollos a disimular su resentimiento y adular a los españoles de la clase dirigente con ceremonias, versos, arcos triunfales, profusos artificios y certámenes de ingenio conceptista y culterano."

As transformações de ordem política, econômica e cultural, sustentadas pela expansão industrial, tendo como centro Inglaterra e França, serão o novo modelo sócio-econômico-cultural do mundo europeu que se refletirá na Hispano-América através da Espanha.

Com vimos, desde o período da conquista, encontramos uma estreita dependência dos povos hispano-americanos em relação aos povos europeus como consequência das conquistas de toda ordem. A relação dominado/dominante predomina nas atividades culturais das colônias criando o vínculo da dependência cultural.

José Hildebrando Dacanal (9,13,14) assim define a dependência cultural: "A dependência cultural é um fenômeno histórico, específico e determinado, cuja manifestação se dá nos espaços semi-coloniais latino-americanos em que se estruturam sociedades dependentes caracterizadas essencialmente por uma



cultura de prolongamento". Isto quer dizer que após a destruição das civilizações existentes na América hispânica, criou-se um certo tipo de sociedade que dependeu dos centros hegemônicos europeus. Essa cultura dependente aqui gerada caracteriza-se como um prolongamento da cultura da metrópole européia.

O conceito da dependência cultural é aplicado apenas às sociedades cujas culturas, repetimos, se caracterizam por serem de prolongamento e o fenômeno é específico do Ocidente pós-renascentista.

Quais os elementos da dependência cultural?

Dacanal (ib. 14 e ss) identifica dois núcleos fundamentais da dependência cultural:

- 1º) a "falsidade" ontológico-histórica da sociedade depende;
- 2º) a estrutura dicotômica, vertical e horizontal, - desta mesma sociedade.

O primeiro, o da "falsidade" ontológico-histórica, é característica das sociedades cuja superestrutura ideológico-cultural não é homóloga às relações sociais e históricas sobre as quais esta estrutura está assentada. Em outras palavras, os povos latino-americanos, colonizados por europeus, incorporaram uma superestrutura assentada em condições sociais e históricas divergentes. A ideologia do colonizador é dominante e impõe sua civilização, criando a dependência cultural.

As elites nativas ao se abrigarem na superestrutura manifestam a sua condição de "ser dependente" e instauram definitivamente o seu papel periférico e secundário.

O segundo, que é a estrutura dicotômica da sociedade dependente, configura-se mais complexo, pois as sociedades periféricas dependentes passaram por um processo de fragmentação a partir da conquista, processo que se prolongou até meados do nosso século.

Ocorre que no interior da cultura dependente dessas sociedades periféricas da América colonizada ou semi-colonizada aparece um tipo de reação por parte de intelectuais conscientes



da condição secundária da cultura hispano-americana e procuram viabilizar um tipo de cultura chamada por Dacanal (9,17) de marginal contradependente, núcleo fundamental para a formação do ethos latino-americano.

São esses núcleos gerados no interior da sociedade da cultura dependente que afirmarão pouco a pouco as características de uma literatura autêntica e liberada.

Historicamente, como vimos, a influência européia sempre se fez sentir na cultura hispano-americana, por conseguinte, a literatura também revela essa influência de maneira decisiva.

"Até 1780 a educação e cultura das colônias espanholas eram estritamente hispânicas, já que as civilizações nativas haviam sido quase totalmente extintas e todo o comércio e intercâmbio cultural com o resto da Europa eram sistematicamente vedados. De 1800 a 1860 a influência da França predominou e até o começo da Grande Guerra continuou a fazer-se sentir fortemente, sem impedir a infiltração de outras literaturas e correntes de pensamento." (Bella Josef, 21,9)

Aqueles grupos gerados no interior da sociedade de cultura dependente, a que atrás nos referimos, é que irão promover substantivamente alterações profundas na visão do mundo hispânico bem como na visão de uma nova literatura baseada em novos temas e novas linguagens e parecem não estar ligados diretamente às circunstâncias históricas das gerações anteriores. São escritores e intelectuais cômicos do papel que lhes cabe na nova trajetória que seguem. Isto não quer dizer que a literatura não esteja ligada por vínculos ao seu passado cultural europeu. O que se apresenta a partir desses grupos é que estes incorporaram a realidade hispano-americana sob um ângulo novo, despojado dos modismos europeus.

Como afirma Benedetti (4,18): "Somos latino-americanos, y en consecuencia ciertos fenómenos tipicamente europeos, como el nouveau roman o aun la nouvelle critique, suelen parecer un formidable desperdicio de talento, un prematuro museo



de novas retóricas."

Enfocamos basicamente o romance porque é a partir de le que as transformações se operam, sobretudo os escritores vol tam-se para a temática universal conscientes da necessidade de mudar seja no nível da história seja no nível da elaboração - formal. A realidade latino-americana já não é vista apenas re gionalisticamente, mas, transcendentalizada a sua problemática, unviersaliza-se. Esses escritores conseguiram provavelmente mo delar o que há de recorrente na problemática do homem e sua cir cunstância, possibilitando uma ruptura de caráter ideológico. Como diz Fuentes alhures, "El escritor latino-americano deja de ser un ente pitoresco y regional para situarse frente a la con dición humana."

Imbert (19,328) afirma que esses escritores "En vez de describir quisieron trasplantar la realidad en el libro como algo objetivo. Presentarla como algo vivo, desordenado, en bru to, algo que está ocurriendo entre el novelista y el lector. O sea, que el novelista ya no aspira a dirigir al lector. Desapare ce el narrador como testigo omnisciente, como obrero que des de dentro arregla las cosas para que las entendamos mejor, co mo dueño y empresario de un espectáculo al que se nos invita pa ra divertirnos. La novela hierve, pues, como la vida misma. Los personajes está apenas entrevistados, puesto que no hay quien los vea por completo. Y como los personajes se entrevén unos a otros, y no nos aclaran desde qué móviles situaciones está entrevién dose, el orden cronológico y el ordem espacial se confundem. - Así es la realidad: absurda."

Apenas para nos situarmos, convém lembrar alguns no mes que se notabilizaram e enriqueceram o cabedal literário da hispano-américa a partir desse momento e das idéias acima des critas. Inicialmente vamos fazer um percurso geográfico identi ficando em cada literatura, arbitrariamente, os mais represen tativos que, cremos, dão o significativo exemplo dessa nova li teratura. Por isso o nosso intento não é diacrônico nem é obri gatoriamente o de discorrer sobre cada país em particular.



No México, encontramos Juan José ARREOLA que publicou entre outras, a novela Confabulário Total, 1962. Juan RULFO e sua obra mais importante: Pedro Páramo, 1955, um tema campesino tratado à maneira novelística de Faulkner. Carlos FUENTES um dos mais notáveis dessa geração cuja obra será objeto de estudo mais adiante.

Em Cuba, um dos mais importantes é Guillermo CABRERA INFANTE; em Porto Rico um contista de primeira é René MARQUÉS que em 1959 publicou uma novela intitulada La víspera del hombre.

Na Venezuela, uma geração de contistas irrompe na primeira década de 40. São autores que tratam de diversos temas - que contrastam a vida nacional, o campo e a cidade. Entre tantos, podemos citar Oswaldo TREJO, que talvez seja o mais discutido pelos seus procedimentos de composição.

Na Colômbia, o mais importante deles é, sem dúvida, Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, que inicia a sua importante obra com La Hojarasca (1955). Sobre ela, assim se expressou Gaston Baquero (3,112):

"Aquí está el ejemplo vivo, el más patente quizá, de lo que entendemos al hablar de asimilación de una cultura, aplicándola a expresar lo cotidiano nuestro, lo inmediato. García Márquez escribe una novela de asunto netamente colombiano, como que su asunto es un velorio, el más universal y el más local de los temas." García Márquez é mais um dos que escreveram sobre assuntos colombianos com procedimentos literários novos.

No Equador, Adalberto ORTIZ com Juyungo, de 1942.

No Peru, também a renovação atinge proporções respeitáveis. Podemos citar, entre outros, Carlos E. ZAVALETA que enriquece sua narrativa a partir de procedimentos novos, especialmente em Vestido de Luto, 1961.

No Chile, a "geração de 50" deu-nos importantes escritores, entre eles, José DONOSO que escreveu Coronación, 1957 e El Obsceno Pájaro de la Noche, 1970.

No Paraguai, Augusto ROA BASTOS que além de poeta é

o mais representativo desta geração de narradores. Uma de suas melhores obras é Hijo de Hombre, de 1959.

Imbert (19,350) afirma que no Uruguai há dois tipos fundamentais de escritores: uns ligados às raízes nativas, de caráter realista e outros preocupados com a construção arquitetônica do estilo através de técnicas esmeradas.

Nesse segundo grupo encontramos, entre outros, Mário BENEDETTI com La Tregua, (1960), uma novela em forma de diário íntimo.

Na Argentina, vamos encontrar uma das figuras mais notáveis e mais cosmopolitas dessa geração. É Júlio CORTÁZAR. Seus primeiros contos fantásticos aparecem em 1951: Bestiário, seguido de Final del Juego, 1956, coleção de contos.

Imbert (19,352) assim se exprime a respeito da obra de Cortázar: "Es posible que un lector no muy atento, al dejar se impresionar por la aguda percepción de detalles con que Cortázar empieza sus narraciones, crea que va a enfrentarse con - hombres y cosas de todos los días. Pronto advertirá, sin embargo, que un aire de alucinación y de poesía se mete por los intersticios de la realidad, envuelve el episodio y lo hace acabar en fantasmagoría."

Cremos ter dado, embora de forma imperfeita e até omissa, uma visão de algumas obras hispano-americanas que apresentaram busca de liberação de temas e de linguagem e entre esses escritores e intelectuais revela-se a nós a figura de Carlos Fuentes cuja obra, como já dissemos, se notabiliza como uma das mais importantes nos dias de hoje.

Antes, porém, de discorrermos sobre o autor e sua obra, trataremos do novo romance hispano-americano.



II - O NOVO ROMANCE HISPANO-AMERICANO

" América entera, el continente, fue descu-
bierto y pensado como una utopía (...) y
la necesidad histórica hace que la utopía
ingrese en la epopeya. Hemos vivido bajo
el signo de la epopeya casi toda nuestra
vida: (...) pero en el momento en que se
agota esa capacidad épica, parece que no
nos queda sino una posibilidad mítica..."

Carlos Fuentes

Apontar os limites e as dimensões do moderno romance hispano-americano é tarefa difícil, uma vez que os movimentos não aparecem isolados. A ruptura que aparentemente os ditos movimentos literários revelam não é forma emergente e atemporal, ao contrário, está submetida à esteira cronológica cultural e histórica. É por essa razão que romper a tradição é cotejar o passado e o presente, abandonar formas e temas gastos ou incorporados da cultura européia e buscar uma nova linguagem poética, capaz de criar uma expressão consciente que questiona o passado e viabiliza o aparecimento de uma literatura que denuncia um conflito social ou histórico decisivo numa linguagem também renovadora.

Somente se pode falar em novo romance hispano-americano porque existe uma tradição novelística que vai desde Lizardi - Joaquín Fernández de Lizardi, escritor mexicano do século XIX, criador da primeira novela hispano-americana, El Periquillo Sarniento, em 1816 - até quase meados do nosso século, momento da grande transformação.

Considerando o século XIX como referência histórica, Laforgue (23,18) afirma que essa centúria privilegiou outras formas literárias que não o romance, quais sejam: a poesia, o ensaio, as memórias, relatos como as "Tradiciones", de Palma e o "Facundo", de Sarmiento.

A renovação se dá com o Modernismo, movimento que proporcionou no início do século mudanças e transformações fundamentais na arte literária, bem como em outros campos artísticos.

Foi um movimento importantíssimo e é ainda especialmente a poesia que rende os maiores frutos. Os novelistas do Modernismo, segundo Laforgue (23,20), flutuam ainda entre tendências pouco conciliáveis - modernistas-naturalistas, modernistas-nativistas - e, às vezes, antagônicas.

É somente a partir da década de 20 que encontramos escritores que buscam novas fórmulas, nova expressão literária capaz de exprimir a realidade latino-americana. Porque, de acordo



do com Luis Harss, citado por Laforgue (23,22) até essa data , aproximadamente, "no se pude hablar todavia de una verdadera no vela latinoamericana."

É no desenrolar dessa tradição que num determinado - momento a mudança significa abertura e inscrição no processo de transformação de toda a literatura ocidental. Essa transformação é que nos legaram escritores como Kafka, Faulkner, Joyce, etc, que tanta influência tiveram em nossos escritores. Ocorre que essa influência não quer dizer cópia ou incorporação infantil de técnicas ou procedimentos, mas, ao contrário, permitiu aos escritores o amadurecimento expressivo e a afirmação da própria personalidade.

Não é por acaso que encontramos obras do nível de La Muerte de Artémio Cruz ou Cién Años de Soledad ou ainda Pedro Páramo ou Rayuela que não têm quase nada dos modelos consagrados europeus, ao contrário, criaram isto sim, o seu próprio espaço numa atitude completamente distinta.

A nova vanguarda de escritores procura a sua afirmação no sentido de redefinir o seu papel. Não mais expressar basicamente a realidade reduzida ao dualismo maniqueísta, porém uma realidade infinitamente envolvida numa tensão trágica. Para Fuentes, "os justos e os injustos são culpados e aqui nasce a tensão trágica." (27,53)

O novo romance nasce, em grande parte, desta consciência que o escritor tem de sua contemporaneidade. A nossa sociedade, diz Fuentes, nos propõe constantemente o falso. O escritor procura desmascarar as falsas estruturas de nossa sociedade e a elas opor novas. Para realizar tal intento ele lança mão do plano da linguagem que permite o desmascaramento dessas falsas estruturas.

Carlos Fuentes proclama a morte da novela burguesa realista, deplora a antiquada estrutura lingüística, que para ele é produto de uma conquista e de uma colonização, herança - dos escritores modernos e afirma a necessidade de criar uma nova linguagem capaz de exprimir e explicar as complicadas realizi

dades de hoje.

Até meados do século XX, o romance hispano-americano havia sido apenas um espelho sobre o qual refletiam com amenidade e brilho a tradição, o folclore, o exótico, o tipo curioso e interessante. Dificilmente um romance até essa época procurava revelar a profundidade da realidade sobre a qual o escritor se debruçava sem conseguir um resultado satisfatório.

As obras dos anos 60 e 70 buscam não mais a tradição simplista, mas a revelação do universal, o traço poético, sempre criador, do novo romance comprometendo nesse processo o próprio leitor. Podemos citar, entre outros: El Acoso, de Alejo Carpentier, Paradiso, de Lezama Lima, La Región Más Transparente e La Muerte de Artémio Cruz, de Carlos Fuentes, Sobre Héroes y Tumbas, de Ernesto Sábato, Los Ríos Profundos, de José María Arguedas, Pedro Páramo, de Juan Rulfo, Cien Años de Soledad, de Gabriel, Rayuela, de Julio Cortazar e Conversación en La Catedral, de Vargas Llosa.

Estamos diante de obras cujos autores não estão ou não são comprometidos, mas ao contrário, como disse Fuentes, de escritores que comprometem.

Essas obras, sem exceção, fazem parte hoje do alto romance do século XX, pois refletem não somente a renovação de temas, mas a tensão experimentadora de linguagens e de procedimentos literários.

Juan Loveluck (26,213 e ss) enumera as primeiras características desse novo romance:

- a) Ataque e desintegração de formas narrativas estabelecidas, dentro da crise geral das estruturas - que caracteriza as artes do século XX;
- b) Invenção e criação verbal constantes; a língua, personagem essencial, rebelada contra toda tradição lingüística e criadora;
- c) Diminuição do herói em sua estrutura tradicional de criatura exemplar e adequação de sua figura a um mundo caótico, vacilante, degradado e anti-he



róico;

- d) Interpenetração de romance e ensaio; constante - questionar, desde o espaço narrativo, à realidade, ao ser, aos instrumentos do conhecer, à linguagem; o romance interroga o romance, observa seus próprios limites ou postula suas explorações futuras;
- e) Incessante experimentação com o tempo: tempo REGRESSIVO, sujeito a vôos involuntários da memória, mais que PROGRESSIVO; tempo PSICOLÓGICO, profundo, medido por seu atuar sobre uma consciência; consequente descrédito da narração linear AB OVO (com princípio - meio - fim);
- f) Cinematografismos dos procedimentos, multiplicidade dos planos e seqüências narrativas que se resolvem em um "corte" audaz; montagem espacial e temporal, "flashbacks", "découpage", etc.;
- g) Mutação e dinamismo do PONTO DE VISTA em correspondência com o deslocamento do "foco";
- h) Crescente tendência à forma aberta e abandono da definitude: o leitor agora é intérprete, é co-autor, ordenador de partes e criador de uma "forma" final;
- i) Tal como na lírica, obscuridade, dificuldade e multivocidade do romance: escamoteação de nexos, dados, indícios, seqüências lógico-causais. Complexidade de um mundo ASSINTÁTICO.

Como se vê, esse novo romance delineia uma confrontação entre a tradição e a renovação, entre a estrutura estabelecida e a transformação.

Na obra moderna, a pluralidade de significados é maior, e o autor, consciente de seu papel, procura atingir seus objetivos alterando a estrutura dos gêneros e da linguagem. A ambigüidade como valor artístico é objeto de todo artista que recorre ao informe, ao caótico, ao acaso ou à indeterminação de re

sultados.

"Nossa literatura é a resposta da realidade real à realidade utópica da América." Essas palavras são de Octavio Paz, citado por Bella Josef (21,269) e exprimem o novo caminho a ser percorrido pelos novos escritores hispano-americanos que agora se voltam para uma temática universal.

Agora, o escritor hispano-americano "deixa de ser um ente pitoresco e regional para situar-se frente à condição humana." (23,53) Dar testemunho do seu tempo sem submeter-se a qualquer injunção de ordem filosófica ou política.

A narrativa hispano-americana atual, a da geração de 55, apresenta um espírito crítico e um afã interpretativo do mundo que corresponde à maturidade a que chegaram os escritores da América Latina, de vez que apresentam em suas obras uma visão artística complexa e uma qualidade técnica que não ficam na da a dever aos consagrados da literatura européia.

A América Hispânica encontrou sua expressão própria. Não representa mais uma simples visão folclórica ou encanto e xótico. Ela é hoje, sem sombra de dúvida, a expressão autêntica de uma literatura que é instrumento de indagação universal e busca de raízes.

À revista ERCILLA, Fuentes declarou:

"O problema básico para nós, escritores latino-americanos, é superar o pitoresco. Nós (...) nos colocamos no zoológico para exibir-nos como animais curiosos. Para superar esse realismo superficial do romance, crônica ou documento e ingressar no universal, o escritor não deve "reproduzir" a linguagem popular, por exemplo, mas recriá-la. Há um grande signo barroco na linguagem latino-americana, capaz de criar uma atmosfera envolvente, uma linguagem que é ambigua e portanto artística." (em Benedetti, 4,194,195)

Virtuosismos formais e a procura do mito, "consciente da necessidade de voltar a certo irracionalismo que nos devolva o sentido original da realidade", (27) são os ingredientes do novo romance latino-americano.



III - O MITO NO ROMANCE HISPANO-AMERICANO

" A nossa cultura e nossa literatura, as de América Latina, passaram por três etapas mais ou menos convulsivas ou mais ou menos fluida. Essa experiência tem uma projeção universal, correspondendo às grandes literaturas européia, norte-americana e as do terceiro mundo, à medida que se desenvolvem. Essas três etapas são: a utopia, a epopéia e o mito."

Carlos Fuentes

O romance tradicional fundamentou suas bases em temas sociológicos e psicológicos. O indivíduo era observado, analisado em suas relações com a sociedade e a trama romanesca era medida por uma causalidade estritamente racional.

A geração de Borges, Asturias, Carpentier, supera esse tipo de narrativa para introduzir na literatura um mundo complexo e estranho, que não se deixa apropriar por concepções racionalistas ou positivas.

A área afetiva, mais que a racional, é a tônica da nova narrativa, de forma que a sua coerência depende mais da intuição do que de mecanismos lógicos.

Vargas Llosa, citado por René Jara (20,159), afirma que a realidade é caótica. Não tem nenhuma ordem. Por outro lado, quando passa ao romance, ela (a realidade) adquire ordem. E quanto mais rigorosa for a construção do romance, melhor será a compreensão que dá do mundo que evoca. Estamos diante de uma narrativa de temporalidade mítica cuja estrutura será o fragmentarismo do acontecer.

Para Carlos Fuentes, o mito não só significa uma reta à cronologia ao unir o passado e o futuro em um eterno e reiterativo presente. Já que tem lugar "um espaço emaranhado", - atua também como um veículo transparente para a opacidade do mundo, a fim de dissolver as fronteiras espaciais e culturais. "Através do mito re-atualizamos o passado, o reduzimos à proporção humana." (27,49)

A geração do novo romance hispano-americano apropria-se dessas idéias fundamentais para a elaboração de suas obras, de modo que o mito passa a ser para esses romancistas, a razão de ser do próprio romance, porque ele ao constituir-se em mito expressa diretamente a verdade do mundo.

Passemos agora ao estudo da narração mitopoética, um dos fundamentos do novo romance hispano-americano.

René Jara (20,160 e ss) leva em conta duas coisas no estudo desse tipo de narração.

1º) A relação entre o mito e as objetividades narrara



das e,

2º) as formas de estruturação mítica do mundo narrativo.

O primeiro enfoque trata da inexistência de uma relação unívoca entre o mito e as objetividades narradas.

Há obras, como, por exemplo, La Hojarasca, de García Márquez, onde o mito é um superestrato cuja função é ser correlativo à estrutura das objetividades representadas. A lenda edipiana de Antígona funciona, nesse romance, como um superestrato mítico.

Ao contrário, obras há em que o mítico funciona como um substrato inconsciente, diluído no texto e captado por um leitor culto que aprofunda o conhecimento da obra. Apontamos os romances Los Dias Enmascarados e La Región más Transparente, de Carlos Fuentes, onde os mitos astecas aparecem contaminados aos mitos e lendas do cristianismo hispano-colonial que são percebidos por todo leitor que tenha conhecimento desses mitos e os reconheça na obra.

Por fim, encontramos narrativas onde o mito se conforma na estrutura mesma das objetividades narradas. Romance e mito participam da mesma substância e essência individuais.

Aprofundando o tema no romance hispano-americano, René Jara distingue romances em que a substância mítica do mundo hispano-americano:

- 1) é iluminada pela ação de uma mitologia já existente e elaborada em outros lugares ou culturas;
- 2) institui-se narrativamente pelo reviver dos ritos ancestrais;
- 3) é estruturada na narração mesma, sustentada pelo modo de pensar mítico.

Seguindo os passos de René Jara na estruturação do mito no romance hispano-americano, três categorias (puramente classificatórias) na configuração mítico-narrativa da realidade cósmica e humana do continente se estabelecem:

- 1) Paramitológica

2) Intramitológica

3) Mitopoética

O primeiro nível se realiza quando a estrutura dos materiais do mundo é amplificada através de mitologias de raiz ocidental clássica ou bíblica.

Quando nos referíamos às obras em que o mito é um substrato diluído nas objetividades narradas era para evidenciar o caráter intramitológico, onde os conteúdos dos materiais do mundo funcionam implícita ou explicitamente num sistema analógico, apontando sempre às teogonias ou cosmogonias. No caso da literatura hispano-americana esses conteúdos míticos diluídos na obra referem-se sempre ao mundo do inconsciente coletivo da Hispano-América, na tentativa, segundo R. Jara, de recuperar a presença arquetípica da raça.

O terceiro nível, o mitopoético, é o mais complexo, uma vez que mito e romance articulam-se, plasmam-se na sua própria constituição.

As relações analógicas do nível anterior aqui não existem, porque o escritor ao elaborar o mito e o romance o faz - consciente da ficcionalidade da arte narrativa. Agora o romance já não será reflexo da realidade, mas a conexão íntima entre homem e natureza.

A expressão lingüística do mito também não será a expressão da realidade porque não há necessidade de demonstrar aquilo que lhe é inerente.

O mundo poético do romance atual, convertido em terreno germinal do mito, tende a sistematizar-se porque trata de dar coerência à realidade.

Encontramos um dado novo, portanto, nesse novo romance: a fusão do mito e da realidade, sendo esta o prolongamento, através do poder das palavras, do mundo mágico e invisível.

Como afirma Bella Josef (22,527): "A dupla função mímética da realidade hispano-americana (até agora cópia da realidade circundante e dos movimentos literários europeus) cedeu lugar a uma empresa renovadora, em que se empenharam Miguel An



gel Asturias, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Manuel Puig entre outros, levando o fazer artístico às suas máximas possibilidades."

Rompendo uma tradição de romances acabados e apoiados no telurismo tropical ou no binômio civilização e barbárie, esses novos escritores, em que pesem as grandes disparidades de suas obras, criam personagens e os colocam no centro do universo como testemunhas de si próprios e de seu tempo.

O romance agora cria um novo espaço, iniciado que foi por Borges, Asturias, Lezama Lima e Cortázar, enriquecido e metamorfoseado por García Márquez, Carlos Fuentes e Cabrera Infante que continuam a trajetória magnífica, através de novos escritores que problematizam não só a forma de contar, mas temas onde a linguagem aparece como realidade única e final do romance.



IV - CARLOS FUENTES E SUA FIGURA NO CONTEXTO LITERÁRIO

" Cuando se habla de la vitalidad de la no
vela actual en América española tiene que
ver mucho con una aventura del lenguaje,
con una asociación del lenguaje con la li
bertad, sobre todo con la manera como se
emplea el lenguaje que también es una for
ma de la libertad."

Carlos Fuentes

Com essas palavras, Carlos Fuentes resumiu, em uma entrevista a Saúl Sosnowski (39), o pensamento de toda uma geração que aprofundou sua visão de mundo a partir da linguagem criadora, sobretudo no que ela tem de renovador no romance atual.

A obra de Carlos Fuentes é vasta ou pelo menos é significativa nos aspectos quantitativo e, acima de tudo, qualitativo. É uma obra fundamental para a compreensão do romance hispano-americano atual, de vez que confirma o denominador comum entre os escritores de interpretar o mundo de forma crítica. Para Fuentes, a literatura hispano-americana deve ser considerada como um todo e não em compartimentos estanques fragmentados em literatura paraguaia, uruguaia, chilena e outros. Já "estamos muito divididos por nossa situação semi-colonial para acrescentar uma falsa divisão em províncias literárias." (43,333)

É a consciência de que a realidade contemporânea é envolvida numa tensão trágica, pois supera o maniqueísmo fatalista, que permite a Fuentes e outros de sua geração, dar um outro sentido à realidade, através da linguagem.

A linguagem é um aspecto fulcral da obra de Carlos Fuentes. Traduzir uma visão moderna do México através da descrição poética dos mitos de seu povo e denunciar as falsas estruturas da sociedade, são os intentos que o autor se propõe, abarcando todos os níveis possíveis de serem analisados ou incorporados literariamente.

Carlos Fuentes sofre várias influências que são decisivas na elaboração de sua arte ficcional, seja na tradição literária, seja na tradição cinematográfica, que elucida em grande parte a maneira pela qual arquiteta seus romances.

Na esteira da tradição literária, no sentido de traçar perfis da sociedade, Carlos Fuentes foi influenciado por - Balzac, escritor de sua preferência e paradigma de suas obras.

"Mi gran modelo es Balzac. Yo soy un enorme admirador y lector de Balzac. Y con todas las diferencias de tiempo, y de edad, de temperamento, y de talento también, claro, yo he tratado siempre de for



mar uma espécie de gran mural de la vida mexicana, pero a todos sus niveles. Balzac me enseñó que se podían tocar muchos registros, muy, muy distintos. Hay un Balzac visionário, (...) de las grandes novelas fantásticas, (...) de las novelas metafísicas, (...) que habla de los as censos y ambiciones de la sociedad burguesa, (...) que habla de las minucias de la vida cotidiana en el periodismo; de la vida política, (...) en fin, un registro gigantesco para integrar el cuadro de la Comedia Humana." (39,620,621)

Com esse intento é que Carlos Fuentes procura traçar o vasto mural da vida mexicana e é nesse sentido que é influenciado por Balzac.

Contudo, do ponto de vista formal, Carlos Fuentes é profundamente influenciado por Faulkner, mestre da narrativa moderna. Além dessas influências, os relatos de Carlos Fuentes têm uma qualidade profundamente cinematográfica, já que o cinema exerce uma parcela significativa em sua obra, notadamente o de Luís Buñuel, mestre do cinema moderno e amigo pessoal de Fuentes.

A primeira obra de Carlos Fuentes foi um livro de contos, Los Días Enmascarados (1954). Com essa obra inaugura uma trajetória literária que abarca romances de grande profundidade e de complexa elaboração, bem como romances de caráter paródico ou romances formalmente tradicionais.

Nessa primeira obra, Fuentes trata de abordar os cinco dias finais do ano asteca, chamado NEMONTANI; cinco dias vazios durante os quais se suspendia toda atividade à espera do novo ano. Um livro estranho que de certa forma prefigura sua obra posterior povoada de mitos e lendas astecas.

Em seguida publica La Región más Transparente (1958), cronologicamente o primeiro romance, que parece ser uma resposta aos contos anteriores; a transparência se opõe à máscara, como disse Octavio Paz. É uma visão moderna da cidade do México



que no fundo é personagem principal.

Dentro da visão balzaquiana da "Comédia Huaman", La Región más Transparente é um quadro dos diversos níveis sociais, só que a estrutura da obra foge aos esquemas tradicionais de relato. Para usar um termo já consagrado, a obra se configura em "collage", fragmentos justapostos, não seqüenciais, em ordem aparentemente ilógica. As relações temporais se fundem, não obedecendo ao princípio da causalidade e, por isso, passado e presente se alternam nos capítulos, como que refletindo a visão caótica da cidade do México.

O passado pré-colombiano projeta-se no presente e povoado-o de seres mágicos e ambíguos por trás dos arranha-céus. O real e o imaginário, o real contemporâneo e o real do passado se fundem num espaço mágico.

O nível fabular do relato é um "vasto afresco crítico da sociedade dos anos 50", segundo Claude Fell (14,371), onde personagens socialmente representativos participam da mesma atmosfera asfixiante dos bairros populares povoados de índios silenciosos que rondam os edifícios ultra-modernos.

Por trás desse panorama crítico se desenha "a evocação extra-histórica das grandes linhas de força do México, onde a presença da morte, consciência de culpa, necessidade de sacrifício, intemporalidade..." (14,373)

Las Buenas Conciencias, 1959

Esse romance, diferentemente do anterior, tem sua ação centralizada no interior do México. Trata do tema da corrupção a que o personagem protagonista é submetido.

Para Octavio Paz "el eje invención verbal y crítica del lenguaje rige toda obra de Fuentes, con la excepción de Las Buenas Conciencias intento poco afortunado de regresso al realismo tradicional." (30,18)

La Muerte de Artémio Cruz, 1962

A obra, talvez, mais conhecida, mais analisada e a



mais criativa sob todos os aspectos.

É a história de Artêmio Cruz, um agonizante milionário visto por um diálogo de espelhos entre os 3 tempos que formam a vida deste personagem. Em sua agonia, Artêmio Cruz trata de reconquistar, por meio da memória, seus doze dias definitivos, dias que são, em realidade, doze oposições. Considerando o nível puramente formal da obra, ela não possui uma divisão tradicional, porquanto apresenta-se como um mosaico de 38 fragmentos organizados em 12 partes ligadas por 3 fragmentos cada uma.

Uma característica marcante do romance é o tempo, eixo fundamental que rege toda a narrativa: tempos presente - futuro - passado; pessoas verbais: eu - tu - ele, e o portador da perspectiva: a consciência, o subconsciente e a memória.

Esquemáticamente:

Eu - presente

Tu - futuro

Ele - passado

O eu-presente é o da consciência em sua agonia.

O tu-futuro é o esboço no futuro de uma possibilidade de opção a partir de certos elementos-chaves da existência.

O ele-passado é o resgate, através da memória, dos 12 episódios da vida de Artêmio Cruz.

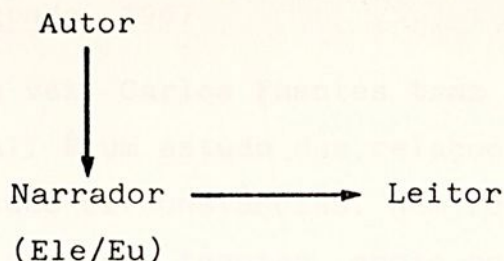
Como se pode observar pela construção, estamos diante de uma obra que em tudo é complexa e que exige do leitor uma co-participação. Através do foco plural subverte a narrativa tradicional e amplia o universo ficcional.

Qual o propósito do autor com esta técnica?

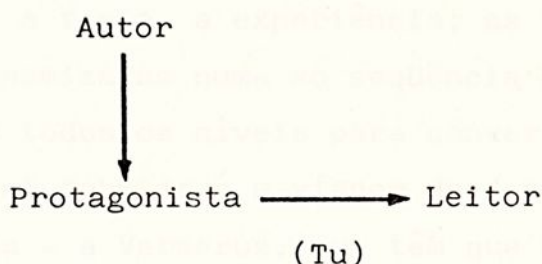
Segundo Richard Reeve, (34,83) a narração em 1ª pessoa permite uma certa intimidade com o leitor. Contudo ainda não há identificação entre o leitor e o protagonista "Eu". A visão do leitor em relação à personagem é ainda exterior.

Esquemáticamente (o esquema é de Richard Reeve):





Para chegar ao leitor, o autor deve envolvê-lo com um sentido de cumplicidade, transformá-lo em protagonista-leitor. A narração em 2ª pessoa oferece esta possibilidade de aproximação e de identificação.



Nesse romance, Fuentes suprime o antes e o depois, - não há sucessão linear, tudo coincide, tempo e espaço se conjugam no instante em que Artémio Cruz interroga sua vida. No dizer de Octavio Paz, Artémio Cruz morre indecifrado.

Aura, 1962

Segundo Emir Monegal, em Aura é onde Fuentes conseguiu expressar-se melhor num plano poético e onírico, onde o mistério e a dupla identidade predominam. Narrado em 2ª pessoa, exige, por sua vez, uma participação do leitor no texto, permitindo uma abertura na interpretação entre a realidade e o intangível.

Cantar de Ciegos, 1967

Uma obra de símbolos, significados ocultos e chaves secretas.

Zona Sagrada, 1967

Mais uma vez, Carlos Fuentes traz a público uma obra de renovação formal. É um estudo das relações do homem com o passado e com as suas circunstâncias. Num relato introspectivo empregando o monólogo como técnica, abole as descrições e traduz ao leitor as impressões que cada coisa produz. Uso de "flashbacks" constantes, ligando o "eu" presente com o "eu" do passado.

Cambio de Piel, 1967

É um vasto "collage", sobretudo um "happening": o ensaio, a mentira, a festa, a experiência; as técnicas aparecem nesse romance dinamizadas numa só seqüência narrativa, numa linguagem que funde todos os níveis para convertê-los em ficção.

Ao nível fabular é a viagem de 4 personagens - 2 homens e 2 mulheres - a Veracruz, que têm que pernoitar em Cholula. Nessa narrativa tudo é duplo e principalmente o espaço e o tempo que se fundem num único momento.

É a história da jornada desses personagens entre o sagrado e o profano, a realidade e o mito, num jogo de recordações, conflitos e fatos imprevisíveis.

Cumpleaños, 1975

É uma fictícia ilustração ambiciosa e sofisticada das preocupações filosóficas, estéticas e sociais do autor. Novamente o sonho e a realidade se interpenetram, revelando sempre o humano.

Terra Nostra, 1975

Uma obra de grande alcance com seu título latino de abrangência a várias culturas, engloba uma tentativa de interpretação do destino de nosso continente.

Utilizando-se, ainda, de técnicas e de procedimentos renovadores, Carlos Fuentes apóia-se nas diferentes vozes nar



rativas na tentativa de traduzir uma realidade fragmentada.

Obra de grande fôlego interpretativo que só ela permitira um grande e magnífico trabalho de compreensão da literatura de Fuentes.

La Cabeza de la Hidra, 1978

Quando de sua aparição no cenário literário, recebeu por parte da crítica muitas reservas, como se fosse um bastardo diante de uma produção magnífica com que o autor tem brindado seus leitores. Pois, como vimos anteriormente, estamos habituados a nos defrontar com obras de Carlos Fuentes cujo perfil artístico e lingüístico é paradigma nas letras hispano-americanas.

O nosso propósito, como afirmamos na Introdução, é analisar esta obra, através do método estrutural-semântico, de maneira a verificar a especificidade que a singulariza diante de outras obras.



V - LA CABEZA DE LA HIDRA:

- ANÁLISE ESTRUTURAL-SEMÂNTICA

" Para mi ruina, reserva Roma una hidra de
masiado fertil; de una cabeza cortada ha
brán de renacer mil."

Corneille

(in La Cabeza de la Hidra)



V.1. O PLANO DO ENUNCIADO

Uma obra literária possui dois aspectos: história e discurso, enunciado e enunciação, que se encontram estritamente articulados.

O Plano da Enunciação refere-se à maneira pela qual os acontecimentos são relatados ao leitor. O Plano do Enunciado evoca uma certa realidade onde os acontecimentos ocorridos são vividos por personagens que simulam a vida real. Esses acontecimentos relatados obedecem a uma certa causalidade, a uma certa lógica, onde as ações se descortinam e cujos fios que se fundem obedecem à uma coerência interna.

Todorov (41) afirma que na articulação da história encontramos dois níveis:

1. A lógica das ações
2. Os personagens e suas relações

Primeiramente vamos analisar a lógica das ações no romance La Cabeza de la Hidra, partindo do pressuposto teórico de que, como afirma Bremond (5), uma narrativa é constituída pelo encaixamento de micronarrativas. De acordo com essa concepção, todas as narrativas do mundo seriam constituída por diferentes combinações de micronarrativas de estrutura estável.

O nosso intento, após essas colocações iniciais, é verificar no romance em questão quais as micronarrativas que o constituem, como se articulam e como se dão as relações entre personagens, de forma a configurar a estrutura interna da obra.

La Cabeza de la Hidra é um quebra-cabeça cujas peças na sua dimensão própria, por si, constituem um desenho que, articulando-se com outros desenhos, ampliam-no consideravelmente. Em outras palavras, cada micronarrativa é um desenho que encaixada com as outras dão-nos uma visão mais geral, global do universo em que a história se projeta.

Com efeito, encontramos na obra várias micronarrativas que se entrelaçam a partir das relações que elas estabelecem em si mesmas e entre elas.



Para efeito de análise, isolaremos cada uma dessas narrativas buscando ver nelas as relações que se projetam na cadeia sintagmática do romance.

Micronarrativa 1: A História de Tímon de Atenas

Tímon de Atenas é um rico e próspero industrial preocupado com o seu país, com o seu povo que, submetido a um destino "voltado à pobreza, à corrupção e à loucura", não encontra uma forma de sair dessa atitude semi-colonial.

Considera-se um empresário nacionalista. Na sua juventude, quando estudava em Nova Iorque, conheceu um jovem, também idealista, amante das artes, especialmente a cinematográfica. Por longos anos moraram juntos e privaram de uma amizade intensa e fecunda. Um amava cinema, outro, teatro.

Ao voltarem ao México cada um assume as suas funções: Tímon, a direção de suas empresas, e o amigo, Félix Maldonado, vem a ser um advogado da indústria petrolífera.

Estoura a guerra entre árabes e judeus e em seguida o embargo de petróleo dos países árabes. Nesse ínterim, é descoberto sob as terras de Chabasco e Chiaspa um quadrilátero petrolífero de bilhões de barris.

Para Tímon, diante do quadro mundial, não foi difícil perceber o perigo a que o México estava exposto. Pressões de todo lado para que se alinhasse ora a um país, ora a outro, de forma que a autonomia mexicana corria realmente um sério perigo, pois essa riqueza poderia ser arrebatada por multinacionais dispostas a empreender um domínio econômico no que havia de mais caro ao México: o petróleo.

Ao vislumbrar esse perigo, Tímon resolve, graças à sua riqueza e influência, criar um Serviço Secreto que possibilita frustrar a cupidez de outros países e garantir a soberania do petróleo mexicano. Para tal, é preciso montar toda uma rede cujos agentes desempenhem as funções específicas estabelecidas por Tímon. Lembra-se do antigo amigo Félix Maldonado e desperta



nele o seu sentimento nacionalista, induzindo-o ao Serviço.

A rede está pronta e Tímon conhece muito bem os países interessados e quais as relações que eles mantêm entre si. Citando textualmente:

"Pude averiguar cosas que parecian muy simples: las idas y venidas de nuestro antiguo profesor Bernstein con el proposito de reunir fondos para Israel, los contactos que establecía, las perguntas que formulaba; la relación del Director General de La Secretaria de Fomento Industrial con los diplomáticos jerarcas de los países árabes. Las indiscreciones de mi hermana Angélica me fueron preciosas. No las necesite para comprobar personalmente las presiones ejercidas sobre mi propia empresa para asociarla con compañías transnacionales y acoplarla a proyectos que acabarían por arrebatarnos el dominio sobre nuestros recursos."(p.218)

Há necessidade de investigação para descobrir onde, com quem e quando vão sair do país as informações sobre essa riqueza incalculável.

Félix é o agente encarregado de descobrir e impedir que isso aconteça, porque possui relações de afeição e de profissão com os grupos com os quais irá se defrontar.

O contato entre ambos (Félix Maldonado e Tímon de Atenas) deverá ser feito pelo telefone e através de um código que os identifique e os guie nas ações. Ficou estipulado como código as obras de Shakespeare e o diálogo só pode ser feito pelas falas das peças teatrais.

Essa é, portanto, a organização sintagmática das relações que desencadeia essa micro-narrativa.

Encontramos basicamente nela os seguintes elementos:

1. Desejo : Defender o petróleo mexicano.
2. Conduta : Montagem de uma rede de espionagem.
3. Realização: Investigação e confrontação.



Micronarrativa 2: A História do Diretor Geral

O Diretor Geral é chefe de Félix Maldonado na Secretaria de Fomento Industrial. Sua ligação com os árabes o faz armar uma rede de espionagem com o intuito de desestabilizar o governo mexicano de forma que este se alinhe aos países produtores de petróleo e participe do embargo do produto ao mundo. Para que isso ocorra, é necessário montar um estratagema de maneira a criar uma situação insustentável do ponto de vista político.

O Diretor Geral inicialmente procura fazer com que Félix perca a sua identidade, isto é, a de Félix Maldonado, seja um desconhecido no trabalho e seja ignorado no local de recebimento de seu ordenado. A trama tem início nesse momento.

O segundo passo é assassinar o presidente mexicano e que Félix seja o acusado.

O plano estava armado de tal forma que após um disparo, seria colocado no bolso de Félix o revólver como prova do crime. Imediatamente seria preso, mas não seria levado à prisão, mas a um hospital onde lhe seria feita uma operação plástica no rosto mudando-o completamente. É por essa razão que o Diretor Geral insiste que ele necessita apenas do nome de Félix e que ele (Félix) não é quem pensa que é.

"No hay nada personal contra usted."(p.37)

Ou ainda:

"Señor Director, no entiendo una palabra de lo que me dice. Es como si le hablara usted a otra persona de plano.

— Es que usted ES otra persona. No se queje, hombre. Tiene tantas personalidades. Pierda una y quedese con las demás. Qué más le da?"(p.38)

Nesse passo percebemos que o plano já está em marcha e que o Diretor Geral necessita apenas do nome de Félix e não de sua personalidade. É essa a razão da operação. Muda-se o nome, muda-se o rosto, transforma-se a personalidade.



O plano consiste também em dar a Félix e sua esposa, após a operação, dinheiro e passagem para saírem do país. O leitor toma conhecimento desses fatos a partir do flashback num dos capítulos finais onde se começa a delinear a trama em direção ao desfecho.

Nessa empresa, o Diretor Geral é ajudado por Ayub, um sírio-libanês cujo irmão, Jamil ou Isan-Al-dib, fora amante de Sara Klein nos campos de refugiados palestinos. Para que Ayub desempenhe bem o seu papel, o Diretor Geral faz chantagem com - ele através da prisão da família de Ayub no Oriente Médio.

No lugar de Félix, foi enterrado esse jovem palestino, morte esta que fez parte do plano do Diretor Geral.

A outra etapa do plano era a permissão da fuga de Félix Maldonado do hospital, após a operação, de sorte que fosse seguido e pudessem descobrir o incipiente serviço de espionagem mexicano, ainda desconhecido, mas perceptível na trama das ações que ele desenvolvia.

Encontramos também nesta narrativa os elementos:

1. Desejo : Alinhamento do México à OPEP.
2. Conduta : Desestabilização do governo.
3. Realização: Assassinato do presidente.

Micronarrativa 3: A História de Leopold Bernstein

Bernstein é professor emérito de Economia da Universidade do México, mestre de Félix Maldonado, exercendo sobre este profundas influências. É casado com Sara Klein, judia também, que outrora, na juventude, fora a paixão profunda de Félix. Essa relação amorosa nunca se concretizara porque Sara foi para Israel trabalhar nos campos de refugiados palestinos, como professora.

Na juventude, Bernstein pertenceu a diversos grupos de informação e terrorismo, e, por essa época, pertenceu ao - Gush Emonin, organização judia que se opunha violentamente à devolução dos territórios ocupados. Sua função no México era, -



além de professor, reunir fundos para Israel entre as comunidades judaicas da América Latina.

Por trás dessa atividade aparentemente inocente, Bernstein desenvolvia uma intensa campanha do Serviço Secreto de Israel para reunir dados sobre a riqueza petrolífera do México de forma a garantir uma política de exportação por parte do México, competitiva com a OPEP e, por conseguinte, obter a autonomia de petróleo.

Sua presença naquele momento e a sua meta era levar para Israel uma pedra de anel com uma inscrição a "laser" onde continha todos os dados das grandes dimensões do petróleo da baía do Golfo do México.

Nesta narrativa encontramos também os seguintes elementos:

1. Desejo : Interesse no petróleo mexicano.
2. Conduta : Disputa pelo mapa das jazidas.
3. Realização: Levar, para Israel, a pedra do anel.

No eixo do DESEJO encontramos os mesmos elementos, isto é, enquanto que na N(arrativa) 2 e N.3 o desejo é a conquista, direta ou indireta do petróleo, na N.1 o desejo é a defesa desse petróleo.

No eixo da CONDUTA há também uma homologia entre as três narrativas: As N.2 e N.3 possuem um esquema de espionagem e de informação montados e na N.1 está em formação uma rede semelhante.

No eixo da REALIZAÇÃO há uma oposição fundamental:

- a) Tentativa frustrada na N.2 e N.3
- b) Intento realizado na N.1

Para que haja "intento realizado" e "tentativa malograda" é necessário a intersecção de uma outra micronarrativa que entretece os fios da intriga, sem o que não seria possível compreender a obra na sua totalidade. É a narrativa de Félix Maldonado, constituindo-se na quarta narrativa básica que nos dará o paralelismo dos fios da intriga. Essa narrativa vai se



constituir no denominador comum de todas as outras, de tal forma que haverá um embricamento com todas elas, podendo-se considerar a "macrofábula", ou a narrativa "encaixante", em relação às demais que seriam "encaixadas".

Micronarrativa 4: A História de Félix Maldonado

Félix Maldonado era filho de um dos poucos empregados mexicanos das companhias petrolíferas estrangeiras. Seu pai era recebido, segundo Félix, duas vezes por mês pelo gerente e este adotava uma postura que subestimava e inferiorizava os mexicanos: recebia-os de costas, sem nunca ver-lhes o rosto.

A partir de 1938, ano da nacionalização do petróleo, iniciava-se um novo período para os mexicanos. E nessa época nasce Félix Maldonado que pôde, assim, estudar nas escolas de Poza Rica e mais tarde ascender à Universidade.

Na Universidade conhece o professor Leopoldo Bernstein, a quem admirava muito e também conhece Sara Klein, uma jovem judia, da mesma raça do professor Bernstein. As diferenças religiosas e étnicas entre Sara e Félix se acentuaram criando um abismo entre eles.

Mais tarde, já formado, Félix vai para Nova Iorque - complementar os seus estudos, porém, continua ainda a encontrar-se com Sara. Certa feita, Sara resolve ir definitivamente para Israel influenciada que foi por Bernstein para ajudar na construção da nova pátria.

Félix fica em Nova Iorque na Universidade de Colúmbia e faz amizade com um mexicano, Tímon, rico e de futuro garantido, pois seu pai é dono de indústrias petroquímicas. A amizade se solidifica através do amor às artes, do cinema e do teatro.

Quando voltam para o México cada um toma o seu rumo. Félix vai trabalhar na companhia estatal de petróleo e seu amigo toma a frente de seu grupo industrial.

Um dia Félix é transferido de serviço, vai para a Secretaria de Fomento Industrial como advogado e tem por chefe o Diretor Geral, um sírio-libanês.



Após treze anos, reencontra o amigo de Nova Iorque e então, através de uma chantagem sentimental, Félix Maldonado i nicia o seu caminho de agente do incipiente serviço secreto m exicano.

PARALELISMOS DOS FIOS DA INTRIGA

Na N.1, a de Tímon de Atenas, há a morte trágica de Angélica.

Na N.2, a do Diretor Geral, encontramos a morte de Simon Ayub, seu ajudante.

Na N.3, a morte de Sara Klein, tragicamente degolada

CONFRONTAÇÃO

Angélica trabalha para o serviço de espionagem a mericano, através de Mann, e é morta por ele.

Sara Klein descobre as falsidades ideológicas do E stado de Israel através do comportamento de L. Bernstein. É m or ta por considerarem-na perigosa, pois poderia se transformar , dadas as relações com Félix, em agente duplo de informação.

Ayub é morto por julgarem-no desnecessário.

Personagens que funcionam como ajudantes:

- Na N.1: Tímon de Atenas encontra Félix Maldonado.
- Na N.2: O Diretor Geral pressiona Ayub para a judá-lo.
- Na N.3: Abby Benjamin é o ajudante de Bernstein.

Essas relações desdobram-se em:

- Na N.1: Emiliano e Rosinha são ajudantes de Félix Maldonado.
- Na N.2: Mário Rossetti e Angélica são ajudantes de L. Bernstein.
- Na N.3: Licha, a enfermeira, é ajudante de Simão Ayub.

Essa confrontação justifica-se porque através dela p o demos averiguar um elemento muito importante na lógica das ações:



a repetição das mesmas funções de forma a caracterizar uma estrutura estável.

O paralelismo dos fios da intriga demonstra que as sequências comportam elementos semelhantes e que se opõem entre si.

A narrativa 4 é o ponto de intersecção de todas as outras, de maneira a vincular os paralelismos em cada narrativa e de narrativa para narrativa, ou seja, cada narrativa gera o seu conflito básico que se relaciona por oposição a outro conflito de outra narrativa.



V.2. OS PERSONAGENS

" E temí también que (...) reconociese en esa manipulación física algo más intolerable, una manipulación moral."

Carlos Fuentes



V.2.1. O JOGO DAS RELAÇÕES ENTRE OS ATORES

Todo personagem se define pelas suas relações com os outros. Essa afirmação nos leva a estabelecer as correspondentes relações que há entre eles no romance "La Cabeza de la Hidra".

Baseando-nos, ainda, na teoria de Todorov (41) reduzimos todas as relações dos persoangens a um número restrito, configurador representativo delas. Quer dizer, através dos exemplos mais significativos, estaremos demonstrando toda a dimensão das relações. É o que pretendemos. Isto posto, passemos à verificação.

Para Todorov (41,221), as relações entre personagens são reduzidos a três eixos fundamentais: DESEJO - COMUNICAÇÃO - PARTICIPAÇÃO.

No eixo do Desejo encontramos as seguintes relações:

1. Tímon de Atenas - poder da informação
2. Diretor Geral - poder da persuasão
3. Bernstein - poder de posseção

Em 1, o poder da informação trará o domínio sobre os acontecimentos no mundo político e no submundo da guerra fria.

Em 2, o poder da persuasão trará benefícios, uma vez que os mexicanos estariam alinhados à política de cartel da OPEP.

Em 3, o poder da posse dará aos israelenses e autonomia de petróleo e, portanto, prosseguir na política de ocupação dos territórios árabes.

No eixo da Comunicação encontramos os veículos fundamentais para a consecução dos objetivos.

1. Tímon de Atenas - a comunicação do seu intento é feita através de Félix Maldonado.
2. Diretor Geral - sua comunicação é feita através de Simon Ayub.



3. Bernstein - sua comunicação é feita através de Abby Benjamin.

O 3º eixo, o da Participação, realiza-se através da ajuda.

Na narrativa 1, os propósitos de Tímon de Atenas são alcançados graças a Félix que é ajudado por Rosinha e Emiliano.

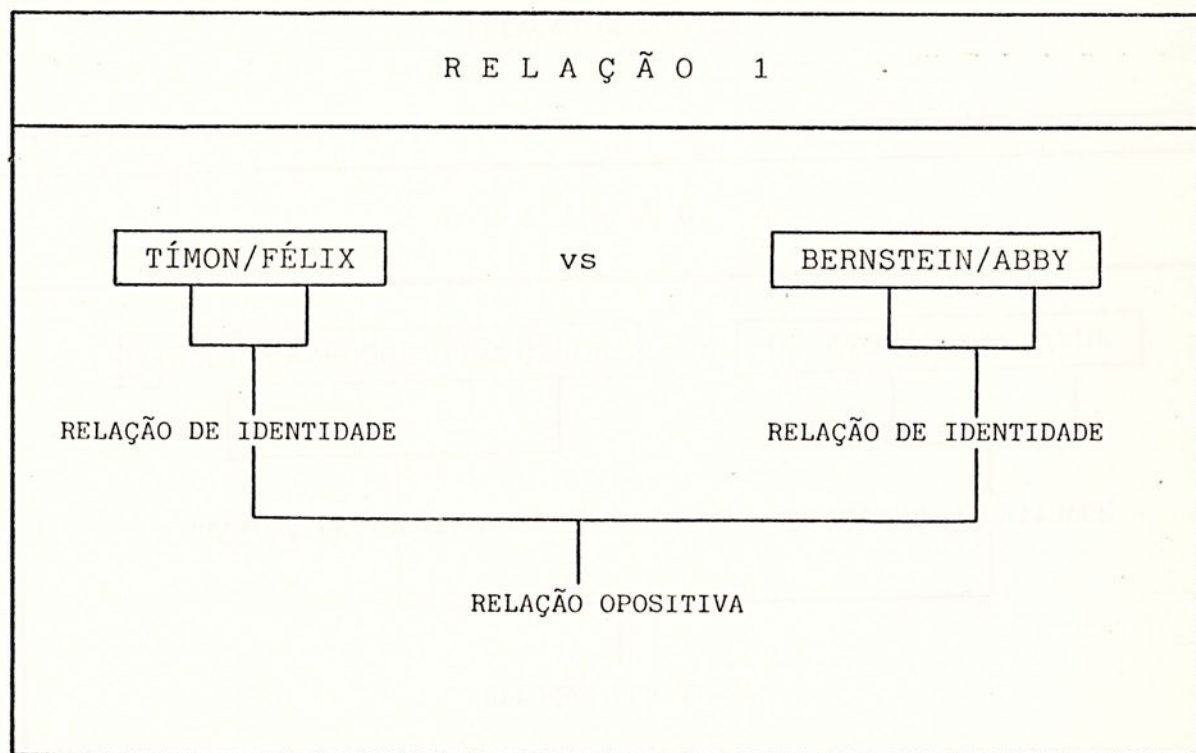
Na narrativa 2, os propósitos do Diretor Geral são alcançados graças a Ayub que tem como ajudante Lichita.

Na narrativa 3, os propósitos de Bernstein são alcançados, graças a Abby que tem por ajudante Mary e Sérgio, o rapaz do Mustang.

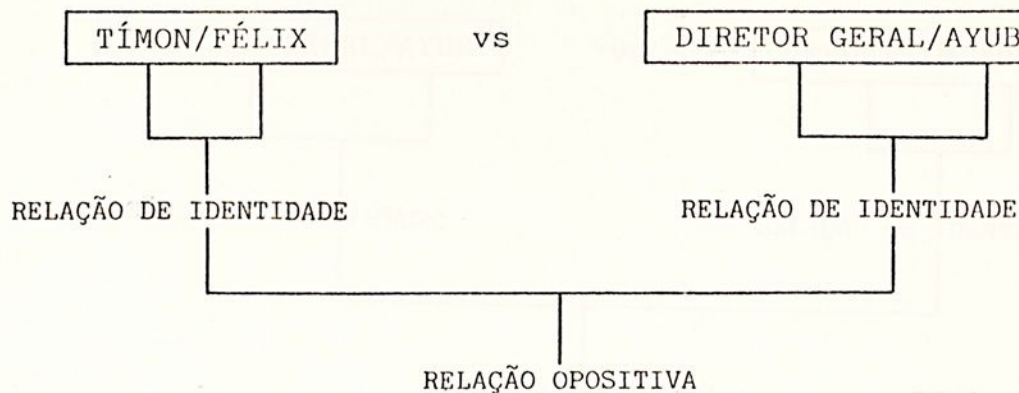
Todas essas relações podem ser agrupadas por ordem de identificação e oposição.

Podemos inferir que da relação inicial do DESEJO à final, PARTICIPAÇÃO, vamos encontrar relações múltiplas entre os persoangens, que, conforme o romance aproxima-se do seu desfecho, transformam-se em unívocas.

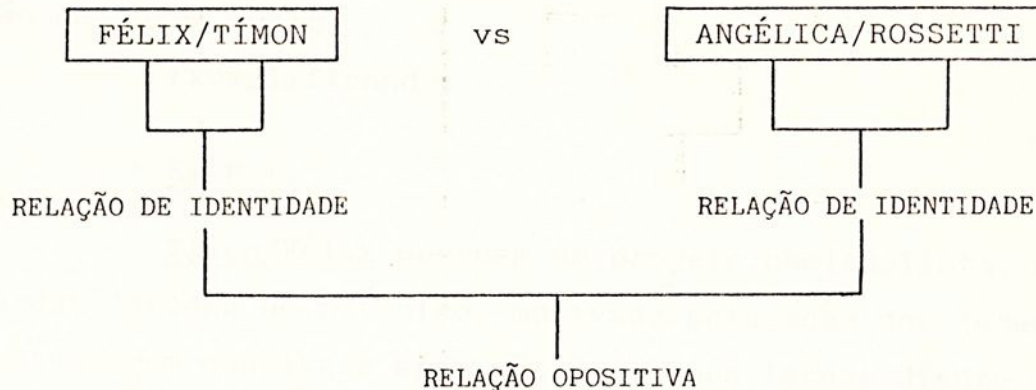
Vejamos em 1º lugar as relações recíprocas que se inserem nos três eixos fundamentais:



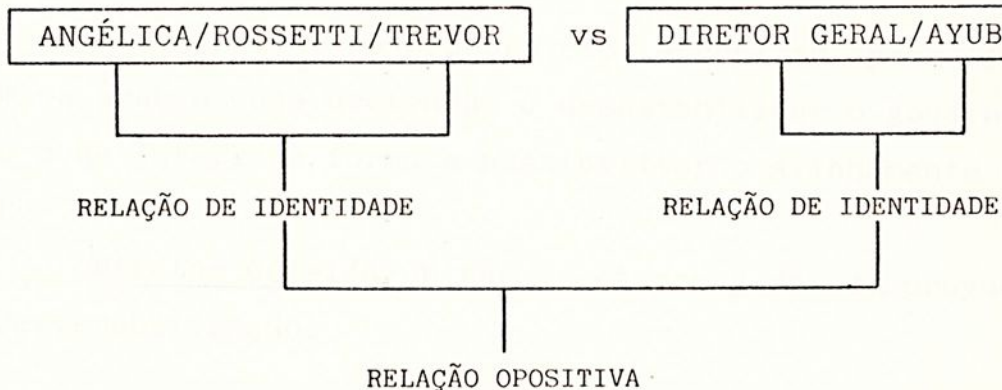
RELAÇÃO 2



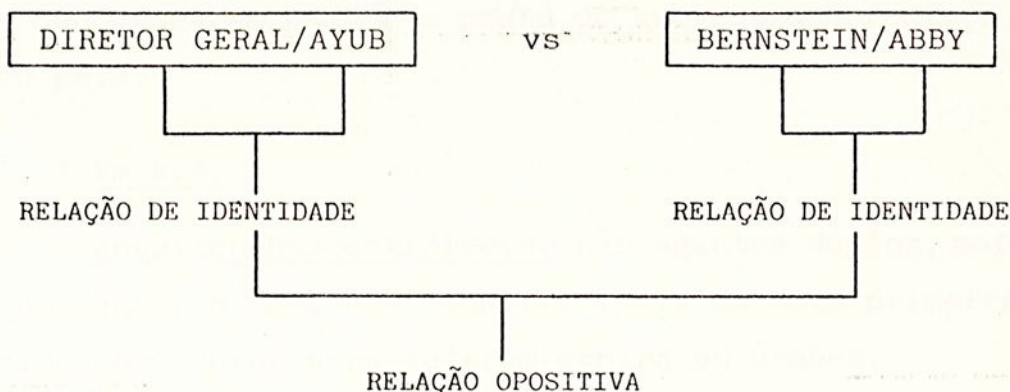
RELAÇÃO 3



RELAÇÃO 4



R E L A Ç Ã O 5



As cinco relações acima esquematizadas são de implicação, pois a ação de uma dupla, necessariamente, implica a reação de outra dupla.

Exemplificando:

* Em R.1.

Tímon/Félix possuem um projeto nacionalista, de defesa das jazidas de petróleo, motivado pela ação dos judeus de - pretenderem canalizar esse petróleo para Israel diante da crise provocada pelos árabes.

Bernstein/Abby fazem parte da organização encarregada de tomar conhecimento das reais dimensões desse petróleo.

* Em R.2.

Tímon/Félix, no seu projeto, encontram pela frente também os árabes cuja pretensão é desestabilizar o governo do México e de Israel de forma a possibilitar o alinhamento do 1º à OPEP.

Diretor Geral/Ayub são os encarregados de provocarem essa desestabilização.



* Em R.3.

Tímon/Félix, na expansão da rede de espionagem, encontram como ajudantes dos judeus e americanos, Angélica e Rossetti, que procuram passar a pedra do anel para Bernstein e - sair do país.

* Em R.4.

Angélica/Rossetti/Trevor são agentes duplos, pois procuram conseguir o anel e o dinheiro (para os dois primeiros) - prometido por Trevor para lutarem contra os árabes.

* Em R.5.

Diretor Geral/Ayub versus Bernstein/Abby confrontam-se em vários níveis: do político ao religioso e ambos disputam as reservas petrolíferas mexicanas.

Conforme as ações se desencadeiam, as relações vão se alterando e as duplas vão se desfazendo de forma a manter a confrontação individual para o desfecho.

Dados os confrontos, eis as novas relações:

R.1.	Félix	vs	Tímon
R.2.	Félix	vs	Bernstein
R.3.	Félix	vs	Abby
R.4.	Bernstein	vs	Sara
R.5.	Diretor Geral	vs	Ayub



O confronto em R.1., ocorre quando Félix toma conhecimento de que está sendo manipulado pela trama montada por Tímon.

Em R.2., Félix luta contra Bernstein, seu ex-professor. Quando soube da real condição, isto é, agente de espionagem, Félix fica incrédulo e atônito.

Em R.3., Félix atira-se contra Abby não mais por razões políticas, mas sentimentais, para vingar a morte de Sara Klein.

Em R.4., Bernstein utiliza-se de Sara, sentimental e politicamente. A sua morte é uma suspeita de traição.

Em R.5., o Diretor Geral mata Ayub após tê-lo utilizado na trama da espionagem.

No desfecho encontramos Félix sozinho, pois há uma relação que deixamos para o final, pois a partir dessa relação e a descoberta da trama é que poderemos vislumbrar a elucidação da transformação do personagem que será tratada em seguida.

A relação é a seguinte:

Félix	vs	A Freira (Ruth)
-------	----	-----------------

Esta ficou mais ou menos ocultada pelas relações de confronto entre os demais personagens. Porém, no final, quando Félix volta para casa certo de poder continuar sua vida de sempre, um burocrata à espera de promoção, encontra Ruth, sua esposa, sentada em uma cadeira de balanço vestida de freira. Nesse momento se recorda do enigma da freira que aparece em dois momentos fundamentais:

- 1º) Quando Abby Benjamin foi trancado no frigorífico de seu supermercado escreveu no vidro embaçado o nome FREIRA Invertido;
- 2º) Quando Sara Klein foi morta no hotel, naquela noite havia estado por ali uma freira solicitando ajuda.

A ligação entre os dois momentos não havia sido ainda desvendada por Félix.



É só no momento em que vê Ruth sentada a repetir insistentemente as mesmas palavras, dá-se conta de que sua própria esposa também fazia parte da trama de Bernstein/Abby.

Por essa razão e diante do esquema que foi montado, Félix se sente, tal como a Hidra de mil cabeças, como uma delas da qual cortando-se uma nascem outras tantas em seu lugar.

"— Eres sólo una cabeza de la hidra. Corta una y renacen mil. tu pasiones te mueven y te derrotan!"
(p.277)

V.2.2. A METAMORFOSE DO PROTAGONISTA FÉLIX

A título de comparação, vamos tomar dois fragmentos da obra:

"A las ocho en punto de la mañana, Félix Maldonado llego al Sanborns de la Avenida Madero."(p.11)
... Diego Velázquez se levantó atarantado, tosiendo y estornudando." (p.278)

Entre um momento e outro, do início ao desfecho, ocorre uma transformação profunda no personagem. Por que essa modificção física e psicológica?

Como burocrata, Félix um dia, como vimos, não é recoñhecido por ninguém de seu trabalho. Em seguida, ocorre a operação facial que o modifica.

Ao fugir do hospital ainda com bandagens não possui um nome e também não conhece a trama contra ele empreendida pela facção do Diretor Geral. Lembra-se, nesse momento, de que tanto ele quanto a sua mulher Ruth achavam-no muito parecido - com o pintor espanhol Diego Velázquez. Então deliberadamente assume este nome e passa a agir com essa nova identidade. Porém, no plano do discurso, o narrador em 3ª pessoa refere-se a ele como Félix. É o agente Félix no papel de espião para Tímon de Atenas, chefe da rede de espionagem mexicana.



Diante de tantos problemas que ele enfrentou — a morte de Sara e a condição de sua própria mulher —, Félix aos poucos vê-se forçado a assumir definitivamente a personalidade de espião.

Quando o narrador diz "Diego Velázquez" ao final é porque Félix já incorporou sua nova personalidade e sua nova função, permanentemente agora de agente do serviço secreto.

Assim como em todas as micronarrativas encontramos os manipuladores da ação, vemos que Félix/Diego é também manipulado e forçado a acreditar, diante das evidências, que todos os que viveram ou viviam à sua volta fazem parte de um grande complô.

"Acto primero: Félix Maldonado frustra involuntariamente nuestra misión. Acto segundo: Diego Velázquez, también involuntariamente, nos conduce a la madriguera de un servicio de espionaje que pese a nuestros esfuerzos no podíamos ubicar ni conectar con ninguna dependencia oficial del gobierno mexicano."

(...)

— Quiere una prueba de mi buena fe, amigo Velázquez?

— Deje de llamarme así, carajo.

— Ah, es que ése es un nombre propio con el cual no me atrevo a jugar. Exíjame una prueba de confianza y se la daré con gusto.

— Quién está enterrado con mi nombre?

— Félix Maldonado." (p.196)

Nesse diálogo entre Félix/Diego e o Diretor Geral vemos perfeitamente a manipulação efetuada por todos os personagens sobre Félix. A sua morte ou a morte de seu nome representa a morte de sua personalidade.

Enquanto Félix e Ruth brincavam com a semelhança com Diego Velázquez, no início da trama, agora vemos que Félix tem



que assumir um novo nome e gradativamente assume uma nova personalidade.

Podemos afirmar que no início da narrativa Félix pertence ao nível do Ser e Diego ao do Parecer. No transcurso de la há uma inversão provocada pelos fios da intriga.

"El pobrecito de Félix Maldonado es un hombre ideal, no por sus discutibles méritos, sino porque NO ES." (p.202)

Esse não é, quer dizer, não existe.

Como o seu nome foi manipulado de forma a criar todas aquelas situações da intriga, há uma passagem gradual na consciência de Félix, atestada pelo narrador, que aos poucos vai assumindo definitivamente a personalidade de Diego Velázquez e o seu papel de agente.

Encontramos também essa passagem ao nível do discurso: o narrador identifica o personagem Félix como Félix e no capítulo final como Diego. Entre um momento e outro os personagens todos se referem a Félix como Diego. Há momentos que comprovam distância entre o discurso e a história.

"— Te lo aseguro - continuó el Director General sin oír a Félix -, cada vez que pienses en el pasado de Félix Maldonado, estarás recordando algo que yo te enseñé mientras estabas inconsciente en el hospital. Y mientras vivas el presente de Diego Velázquez, sólo sabrás de él lo que yo te diga sobre él. Cada opción te remitirá a un contrario imposible. Si eres el de ayer, puedes asegurar dónde comenzó tu hoy? Si eres el de hoy, puedes saber dónde terminó tu ayer? No hay salida para ti, hagas lo que hagas, vayas a dónde vayas. Félix Maldonado fue un infeliz que frustró mis planes perfectamente concebidos. Diego Velázquez cargará la maldición de - esa culpa."

(pp.201-202)

Agora como Diego, no discurso e na história, viverá novamente a aventura que no fundo pareceu-lhe um pesadelo.

Tímon/Trevor/Mann ao citar o livro de L. Carrol, Wellcome to Wonderland, metaforicamente refere-se à transformação que se processou no personagem Félix/Diego, como podemos ver no trecho abaixo:

"... ese paso insensible de la realidad a la pesadilla, esa rendija por la que se cuela cuanto parece cierto y seguro en tu vida para volverse incierto, inseguro y fantasmagórico. Crees que puedes regresar impunemente a la situación anterior, recuperar la realidad que perdiste para siempre, volver a ser el oscuro burócrata, tenorio y marido que se llamaba Félix Maldonado?" (p.237)

Essa transformação da personalidade uma vez incorporada provoca também, como afirmamos, uma alteração no discurso, ou seja, a partir da aceitação do nome pelo personagem, o novo nome também é incorporado à enunciação.

"Diego Velázquez se levantó atarantado, tosiedo y estornudando."

A cena final é uma repetição daquela que aconteceu no Palácio presidencial quando Félix ia ser cumprimentado pelo - presidente e desmaia, dando início a sua grande aventura. Esta cena é idêntica: Diego está presente para viver uma outra aventura, talvez agora conscientemente desejada.



V.3. O PLANO DO DISCURSO

" Félix me contou lo que aquí he escrito.
Agora me correspondía a mi darle mi ver
sion de los hechos, la version global de
lo que Félix sólo había vivido y comprend
dido parcialmente."

Narrador Tímon de Atenas

V.3.1. A PROBLEMÁTICA DO FOCO NARRATIVO

O estudo do foco narrativo em La Cabeza de la Hidra, está fundamentado nas teorias que têm despertado um vivo interesse por esse aspecto estrutural da ficção literária.

O problema da narração já chamou a atenção de muitos teóricos da literatura por considerá-lo fundamental na construção do romance. Já na Antiguidade, Platão e Aristóteles fizeram suas reflexões teóricas sobre as formas de narrar, pois é exatamente com eles que se inicia, na tradição do Ocidente, uma discussão a respeito do modo de narrar e os efeitos sobre os leitores ou ouvintes. (29,6)

Todavia, é com Henry James, no final do século XIX e princípio do XX, que há um início de sistematização da teoria do foco narrativo, embora o autor não tenha se preocupado exatamente com a exposição desse problema.

Um dos estudos mais sérios, porque preocupado em sistematizar, que aparece na segunda metade do século XX é o de Percy Lubock (ib.,14) que ressalta a importância, no romance, do ponto de vista ou foco narrativo.

Norman Friedman (in 29,25 e ss), em 1955, organiza um estudo a esse respeito através dos "métodos de transmissão do material da história", os quais podemos assim resumir:

1. Onisciência interpretativa ou Autor onisciente Intruso

Sua característica principal é a intervenção que faz na narrativa, através de comentários, digressões, já que adota uma focalização onisciente e nesse caso a sua posição permite narrar de um ponto de vista olímpico porque tudo sabe, tudo comenta, analisa e critica, sem nenhuma neutralidade.

2. Onisciência neutra

Este tipo de narrador fala em 3ª pessoa, evita tecer comentários, cria a impressão de objetividade e de neutralidade diante dos eventos diegéticos.



3. "EU" como testemunha ou narrador-testemunha

Narrador em 1ª pessoa, interno à narrativa, que vive os acontecimentos como personagem secundária. Sua visão é limitada porque, como personagem secundária que é, narra da periferia dos acontecimentos, pois não consegue saber as motivações subjetivas dos outros personagens, julgando só por inferências ou suposições.

4. "EU" como protagonista ou narrador-protagonista

Nesta categoria também não há onisciência, porque o narrador, personagem central, não tem acesso ao interior dos outros personagens. O próprio nome já delimita a abrangência dessa visão, isto é, o narrador relata a partir de um centro fixo, limitando quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos.

5. Onisciência seletiva múltipla

Esta focalização, também chamada de multisseletiva, é caracterizada pela aparente diluição do narrador no material da história. Os pensamentos dos personagens não estão mediados por um narrador, mas filtrados pela mente dos próprios personagens. Para Friedman há na onisciência seletiva múltipla "eliminação não somente do autor, que desaparecera da moldura do "eu" como testemunha, mas também de tudo e qualquer narrador." (8,11)

6. Onisciência seletiva

Esta categoria é semelhante à anterior só que ao invés de apresentar os pensamentos de diversos personagens, apresenta apenas o de um único, limitando a visão a um centro fixo, a partir do qual, sentimentos, pensamentos e percepções do personagem central, são mostrados diretamente ao leitor sem a intervenção do narrador.

7. Método dramático

Desenvolve-se através de diálogos, com interferência



mínima do autor, limitando-se a informação ao que os personagens falam ou fazem. O leitor deduz as significações a partir dos movimentos e palavras dos personagens.

8. Câmera

É o caso limite de exclusão do autor em narrativas que transmitem ou tentam transmitir recortes da realidade captados por uma câmera que arbitrária e mecanicamente registra esses recortes (ou eventos).

Essa técnica vai ser utilizada mais tarde pelos romances modernos cujo estilo de narração aproxima-se à técnica empregada no cinema.

Ampliando a contribuição ao estudo do foco narrativo, apresentaremos ainda os estudos de Jean Pouillon, de Vítor Manuel de Aguiar e Silva e de Manuel Kowroff.

A classificação de Jean Pouillon (33,54 e ss) é tripartida e simplificadora, abrangendo toda a complexidade da focalização em termos de visões.

1. Visão "Com"

O narrador escolhe um personagem que constituirá o centro da narrativa, coincidindo a visão do romancista e a visão do personagem. A visão que temos dos fatos e dos outros personagens é sempre "a partir de". Como afirma Pouillon (ibidem): "Vemos muito bem, sem dúvida, o que se passa com ele, mas somente na medida em que o que se passa com alguém aparece a esse alguém."

2. Visão "por detrás"

Neste tipo de visão, ocorre um certo distanciamento do personagem porque não se situa no seu interior. O narrador encontra-se, de maneira privilegiada, instalado por "de trás" , como um demiurgo a compreender os móveis íntimos dos persona



gens. Em outros termos, o romancista é que escolhe a sua posição para ver o personagem e não como na visão anterior, onde é o herói que se mostra ao romancista, impondo-lhe a visão que de verá ter dele (id. 63)

3. Visão "de fora"

"O narrador oculto e confundido com o autor implícito finge saber menos que as personagens do romance e ser apenas um observador imparcial que analisa realisticamente a conduta e o meio enquanto materialmente observáveis." (11,33)

Portanto, o autor descreve e narra apenas o que vê, mas este "fora" em que se encontra o autor para descrever e narrar é captado pelo leitor como revelador do "dentro" (33,75), ou seja, o exterior dos personagens é apresentado de maneira a dar ao leitor a conduta ou o caráter do personagem. O romancista, nesta casa, limita-se a descrever a conduta, abstendo-se de qualquer comentário.

Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1,765 e ss) apresenta-nos o problema da focalização classificando-as em díades antitéticas.

1. Focalização Heterodiegética versus Focalização Homodiegética

1.1. A focalização heterodiegética pode ser:

- a) Neutral: quando o narrador que não é co-referencial a nenhum personagem, se dissimula ou se apaga nos eventos diegéticos.
- b) Interventiva: a focalização se reveste de comentários, digressões e juízos, porém o narrador não participa também da diegese narrada.



1.2. Focalização Homodiegética

Neste tipo de focalização o narrador é agente do mundo diegético. Pode ser um agente-comparsa ou agente-protagonista. No caso de agente-protagonista diz-se que a focalização é AUTODIEGÉTICA.

É comum a focalização homodiegética em romances na 1ª pessoa, cujo personagem protagonista pode coincidir com o narrador ou simplesmente este ser um personagem secundário.

Segundo Vítor Manuel de Aguiar, a focalização autodiegética comporta algumas modulações importantes: a distância temporal pode ser mais ou menos longa entre o Eu Narrador e o Eu Narrado determinando entre os dois Eus distâncias de natureza ideológica, ética, psicológica, etc. Quando a distância temporal entre os dois Eus for mínima pode acontecer que a narração seja contemporânea da diegese e verifica-se a coincidência entre o eu-narrador e o eu-narrado.

2. Focalização Interna versus Focalização Externa

Nos romances de focalização homodiegética e especialmente os de focalização autodiegética aparece uma focalização interna em relação ao próprio narrador, ligada à introspecção e ao confessionalismo. Pode acontecer também uma focalização interna em romances de focalização heterodiegética. A focalização interna pode circunscrever-se a uma personagem ou a poucas ou ainda pode verificar-se uma focalização interna generalizada. Nesse caso o narrador detém a faculdade de analisar a interioridade de qualquer personagem.

Nos romances de focalização externa os personagens são descritos sem qualquer análise ou esclarecimento acerca de suas motivações subjetivas. Valoriza-se mais a representação dramática dos eventos diegéticos em detrimento do resumo narrativo.



3. Focalização Onisciente versus Focalização Restritiva

Na focalização onisciente o narrador se comporta como um autêntico demiurgo que conhece todos os acontecimentos - na sua trama profunda e nos detalhes mais ínfimos. A focalização é panorâmica e total.

Os eventos diegéticos podem ser focalizados através de um personagem que funciona como observador dos acontecimentos e dos outros personagens. A perspectiva do leitor é orientada por este criador que não tem uma visão olímpica dos acontecimentos, mas uma visão limitada e falível revelando uma focalização restritiva que "fixa ou mutável problematiza os personagens e os eventos diegéticos, obrigando o leitor a um esforço para apreender o significado da narrativa." (1,767)

4. Focalização Interventiva versus Focalização Neutral

O problema da focalização interventiva e neutral só existe para o narrador heterodiegético, porque no romance de focalização homodiegética o narrador já naturalmente intervém na narrativa com apreciações, comentários, etc.

Esta díade postula que na focalização interventiva, o narrador heterodiegético intervém na narrativa em oposição a uma focalização neutral onde o narrador se mantém distanciado na narração dos acontecimentos.

5. Focalização Fixa versus Focalização Variável e Múltipla

Refere-se ao uso que no romance é feito das oposições anteriormente apresentadas, especialmente a focalização onisciente versus focalização restritiva. A focalização pode permanecer idêntica e fixa ao longo do romance, ou seja, este pode ser regido por uma focalização onisciente ou por uma focalização restritiva imutável; por uma focalização neutral ou pode variar e ser múltipla.

Um outro estudo sobre o problema do foco narrativo en



contramos em Manuel Komroff (38,439 e ss), segundo o qual há basicamente dois tipos principais: ponto de vista interno e ponto de vista externo. No primeiro caso, a narrativa é em primeira pessoa e o narrador, por sua vez, toma parte da história. Em outros termos, é um dos personagens. Quanto ao ponto de vista externo, o narrador não participa dos fatos, está fora dos acontecimentos. Pelo que se vê, é um sistema simples e aplicável a todas as narrativas que possuem um narrador em 1ª pessoa ou em 3ª pessoa. Este crítico ainda admite a possibilidade de um tipo de foco narrativo ou ponto de vista externo em 1ª pessoa. O narrador não coincide com o personagem central, mas com um secundário.

Para Manuel Komroff, a história pode ser narrada por diferentes personagens. É o caso das narrativas em que cada personagem conta à sua maneira a mesma história, desvelando, assim, ao leitor, fatos que ampliam a interpretação.

Por fim, encontramos ainda neste sistema um tipo de ponto de vista chamado de shifting view-point, ponto de vista mutante (8,30), ou seja, aquele que varia na mesma obra.

De que maneira esse ponto de vista se realiza? A pluralidade focal, às vezes, não é percebida pelo leitor, ou se o é, verifica que os fatos foram apresentados de diversas maneiras. Se temos, por exemplo, um ponto de vista externo, a percepção dos fatos é uma, se o foco se altera para o interno, a percepção dos fatos, obviamente, será outra. Portanto, essa mutabilidade do foco permite expandir ou restringir a percepção dos acontecimentos, levando o leitor para mais perto ou para mais longe dos eventos diegéticos.

V.3.2. O FOCO NARRATIVO EM "LA CABEZA DE LA HIDRA"

Após essas considerações de ordem geral, pois julgamos importante abordar de forma tão abrangente o problema da focalização, vejamos como está construído o Plano da Enunciação



na obra de Carlos Fuentes, La Cabeza de la Hidra, uma vez que nos parece bem interessante e singular a forma pela qual o autor nos dá a conhecer o material da história.

Na primeira parte, "El Huésped de si mismo", encontramos um narrador que ocupa uma posição privilegiada, por "detrás", na terminologia de Pouillon para, em 3ª pessoa, narrar os acontecimentos.

"A las ocho en punto de la mañana, Félix Maldonado llegó al Sanborns de la Avenida Madero. Lleva ba años sin poner un pié dentro del famoso Palacio de los Azulejos. (p.11) ... Félix Maldonado asistía todas las mañanas a un desayuno político. (ib.) ... Saludó al doctor. Bernstein se incorporó ligeramente y luego dejó caer su corpulencia sobre el raquí tico asiento." (p.12)

Essa visão por "detrás" permite ao narrador centrar sua atenção onisciente sobre todos os personagens, mas não penetra a mente de todos eles. Fixa a narrativa a partir de um centro, no caso é o personagem Félix Maldonado, e daí relata os acontecimentos, sem, contudo, comentá-los. É um tipo de "onisciência seletiva", na terminologia de Friedman.

Os demais personagens são vistos não na sua interioridade, mas em sua aparência, pois o narrador no-los apresenta através de alguns expedientes, tais como o uso dos verba sentiendi e a intervenção dos próprios personagens no discurso do narrador, onde a fala confunde-se com a voz do narrador.

No primeiro caso,

"Ella no pareció molestarse." (p.17)

exemplifica o modo pelo qual o narrador nos dá a conhecer os outros personagens. Embora o uso desse expediente seja mais apropriado a um narrador interno, encontramos-lo também em narrativas em que a 3ª pessoa tem predomínio.

No segundo caso,



"La señora gorda gritó Dios nos coje confesados y una de las monjitas rió Diós nos coje punto." (p. 17)

"La chica le dio una cachetada a Felix y luego le gritó al estudiante este cochino me anda metien do mano, Emiliano." (p.18)

os personagens são apresentados no seu fazer de modo a caracte_rizar o tipo de ator.

Vimos no sistema de Vitor Manuel, a diáde Focalização interna e externa. Nesta pode acontecer uma focalização inter_na em romances de focalização heterodiegética. Este tipo de fo_calização é exemplificada na passagem abaixo, visto que toda a ação é apresentada de um só ponto de vista através da percepção de um personagem. Só há a descrição do estado interno deste e os demais são vistos de "fora", confirmando o que dissemos aci_ma.

"Félix se detuvo con la mano en la perilla bron_ceada de la puerta y preguntó sin voltear a ver su superior:

— Ya se me andaba olvidando. Que crimen se le invita o se obliga a cometer al tercero en jerar_quia?

— Eso le toca averiguarlo al interesado - dijo la voz hueca, leja, como de grabación, del Director General.

En seguida añadió:

— No manipules la perilla. Es sólo de adorno.

Apretó un botón y la puerta se entreabrió ele_tronicamente. Niesa libertad me dejó, ni la puerta pude abrir, me tenebroseó de a feo, como titere se sintió Félix y se fue sin mirar a los ojos de la Srta. Chayo." (p.39)

O fragmento acima, na verdade, contrasta a percepção



do narrador em 3ª pessoa com a fala interior do personagem. - Aliás, até o capítulo 19 há uma alternância do discurso direto e a fala do personagem no interior do discurso do narrador. Qual a razão disso?

Acreditamos que através do discurso direto, o narrador nos revele diretamente as ações dos personagens, omitindo-se com isso da tarefa de contar, mas de mostrar os fatos no seu acontecer. Enquanto que na fala interiorizada, o narrador procura nos dar conta das reações psicológicas dos personagens, pois através dessas falas notamos o "humour" de cada um.

Como afirmamos até agora, o foco narrativo predominante é em 3ª pessoa, cuja visão do narrador é por "detrás", isto é, sabe mais que as personagens. E achamos que pelo estilo de obra — um pressuposto romance de espionagem — o ponto de vista deverá continuar assim. Porém, vejamos a passagem seguinte às páginas 90 e 91.

"Mostró la nota, escrito en la clínica, sobre un papel salvado por Licha de los botes de basurá. El encargado nocturno de la administración del Hilton reconoció la letra. El licenciado Félix Maldonado era una viejo cliente. El gerente habia sido avisado y bajaria un instante."

"El encargado lo acompañó al 906 y Félix reunió en una maleta ligera alguns prendas de vestir, objetos de aseo personal y cheque de viaje. Folleteó estos; todos estaban firmados en la parte superior izquierda por Félix Maldonado. Luego marcó un número de teléfono. Al escuchar mi voz Félix dijo:"

E em seguida um diálogo codificado pela obra de Shakespeare, também com o ponto de vista alternado. Pelo grifo acima (mi voz) podemos perceber a intrusão de um narrador em 1ª pessoa que até então, conforme vimos, narrava em 3ª. Essa mudan



ça de foco produz a partir daí uma nova visão da obra em ques
tão, pois os fatos estão sendo relatados em diferentes posições.

Observemos o diálogo codificado:

"— When shall we two meet again?

— When the batle's lost and won — le contesté.

— I have but litle gold of late, brave Tímon, — me
dijo Félix.

— Wherefor art thon? — le pregunté.

— At my lodgings — respondió.

— All is well ended if this suit be won — le dije
para concluir y colgué la bocina."

Se classificarmos esse tipo de alternância de foco, vamos encontrar a denominação atrás já referida na obra de Komroff que é o ponto de vista mutante, qual seja, aquele que varia na mesma obra.

Quando aparece esse novo foco, o leitor fica um pouco aturdido, desde que ele perceba, pois a trama que se desenvolvia normalmente oferece um novo enredamento de seu tecido.

À página 223, início do capítulo 40, o narrador em 1ª pessoa abre assim o capítulo:

"Félix me contó lo que aqui he escrito. Ahora me correspondia a mi darle mi version de los hechos, la versión global de lo que Félix sólo habia vivido y comprendido parcialmente. Mi tarea se dificultaba porque Félix, sin decirmelo, creía saber mas como ator que yo, pressuponía que yo no me habia movido de mi biblioteca durante los pasados diez - dias."

O aparelho formal da enunciação evidencia claramente a mudança de foco. Encontramos mais uma vez um narrador que relata os acontecimentos em 1ª pessoa. Nesse caso, o ponto de vista é interno. De acordo com Komroff, o ponto de vista interno, como vimos, têm muitas variações, trazendo vantagens e desvan



tagens. Mas o que importa mesmo é verificar que fundamentalmente no ponto de vista interno a estória é contada por um ator que participa dela, geralmente o principal. Não é o caso de La Cabeza de la Hidra. Há casos, porém, do ponto de vista interno em que é contado o relato por um personagem menor que não o herói. A vantagem, segundo Komroff, é que este personagem é capaz de descrever o herói a partir do lado de fora e também de trabalhar com o herói e relatar a aventura.

É este, ao nosso ver, a forma pela qual a obra se desenvolve, onde a alternância de ponto de vista constitui um traço dos mais importantes dela.

De fato a alternância, essa multiplicidade de foco narrativo, nos traz diferentes visões do relatado.

Em 3ª, há um distanciamento do narrador e das ações propriamente ditas, de vez que, como já apontamos, os fatos foram relatados a esse narrador pelo herói. É, por assim dizer, um narrador que se isenta da história, mas que a conhece bem.

No foco de 1ª pessoa, já temos um narrador que a partir do centro da história manipula, de certa forma, as ações do herói, porque intimamente ligado a ele, se situa como uma testemunha dos acontecimentos narrados. Poderíamos ver aqui um tipo de narrador-testemunha na tipologia de Friedman.

"Cuanto llevo dicho es el informe, lo más detallado posible, de lo que Félix Maldonado me contó durante la semana que pasó, recuperándose, em mi casa. Le he dado un cierto orden, pues él me entregó su narración en fragmentos discontinuos, como opera en realidad la memoria. Y la memoria de Félix, ya me lo había dicho por teléfono, tenía algunos - derechos."

"He transcrito con toda fidelidad sus sensaciones del momento, sus descripciones de lugares y personas, los hechos y las conversaciones, así como las escasas reflexiones internas suscitadas por to



do ello. Algunos — acaso demasiados — comentarios laterales son exclusivamente mios." (p.211)

Como se vê pelo fragmento, o narrador, consciente de seu papel, intenta coligir os fatos e dar-lhes uma feição artística, logo ficcional, pois joga com os elementos da memória de Félix e dele próprio.

Esse narrador transforma-se, portanto, em testemunha dos fatos, pois tanto ele quanto Félix são cúmplices da história.

Até aqui temos conhecimento de duas focalizações, ou por outra, de dois pontos de vista em que o primeiro, externo, nos dá a conhecer a história e o segundo, interno, o narrador participa, é co-referencial a um personagem que é testemunha dos fatos.

Há, porém, uma terceira focalização, a nosso ver, onde o narrador relata, na condição de ator, os acontecimentos : é o narrador-protagonista.

Vejamos uma passagem que explicita a sua presença:

"— Bienvenido, señor Maldonado. Lo estábamos esperando. Haga favor de cerrar la puerta — dijo un hombre con cabeza demasiado grande para su mediana estatura, una cabeza leonina de pelo entrecano que caía con un mechón sobre la frente alta y se detenía en la frontera de las cejas altas, finas, arqueadas y juguetons que davan un aire de ironia a los ojos helados, grises, brillantes detrás de los párpados más gruesos que Félix habia visto jamás fuera de una jaula de hipopotamos. Pero el cuerpo era llamativamente es belto y el traje azul cruzado de raya blanca era caro y elegante." (p. 154)

A descrição desse novo personagem é feita de fora, de um ponto de vista externo e percebe-se que o narrador — o primeiro que narra em 3ª pessoa — possui um nível apreciativo eu



fórico dele, pois os indícios revelam o status daquela personagem. Este, no capítulo 42, dialoga com Félix e ficamos sabendo que ele é Tímon de Atenas, o mandante das ações das quais Félix é o executante; porém, ele é também o protagonista na cena em que Angélica é atirada do edifício em Houston. Nesta passagem, Tímon de Atenas, transforma-se em Trevor/Mann, agente inglês que trabalha duplamente para os árabes e para a CIA.

"Ellos (os árabes) me conocen como Trevor, um homosexual inglês expulsado de la Foreign Office - por riesgo a la seguridad, los israelitas y la CIA me conocen como Mann, agente mercenario cubierto - por un empleo itinerante con la Down Chemical." (p. 238)

Em seguida, o desvelamento do narrador-protagonista:

"Salté la mano de Félix sólo porque me flató el aliento para seguir hablando, sólo porque sin palabras no podía tomalo..." (ib.)

Pelo que já vimos, podemos resumir o esquema da enunciação ao seguinte:

1ª Focalização: focalização heterodiegética interna, visão por detrás, onisciência restrita a uma única mente. É Tímon de Atenas que relata o que ouviu de Félix.

2ª Focalização: focalização homodiegética, ponto de vista interno em 1ª pessoa: narrador-testemunha.

3ª Focalização: focalização homodiegética, ponto de vista interno em 1ª pessoa: narrador-protagonista.

Essa multiplicidade de pontos de vista confirma o que vimos sobre o ponto de vista mutante.



Ao assumir o papel de narrador onisciente, Tímon, ex pressa visivelmente o fato que aconteceu, enquanto que em 1ª é o seu íntimo que reflete sobre aquele acontecer, traduzindo ao leitor uma visão mais intensa porque é contada por alguém que testemunhou e viveu a história ou parte dela.

Se o narrador tem essa consciência, há um determinado momento em que o 3º narrador, que manipula a personagem Félix nos acontecimentos, manipula também a própria organização dos fatos, pois ele próprio afirma:

"Le he dado (aos fatos) um cierto ordem...",
e também discute a continuidade da história.

"Ojalá pudiese cotejar un día mi guión de pro babilidades con la versión de las certezas de Fé lix. En qué coincidiríamos? En qué nos apartaría mos?Cuál de las dos historias concluyentes sería la verdadera: la que yo me disponía a imaginar o la que él se disponia a vivir?" (p.243)

Como é um narrador que faz referências ao ato de nar rar constantemente, inferimos que ele é um narrador apercepti vo (8,48), isto é, aquele que discute o próprio ato de narrar.

"Temí caer en el lugar común de la novela poli i cial, cherchez la femme." (p.174)

Ou ainda utilizando-se das peças de Shakespeare para refletir sobre a narração:

"Hamlet, a pesar de sua emoción, mira todo es to con una extraña pasividad, la repetida pasividad de este actor que es observador siempre distante de su propia tragedia." (p.173)

Vemos claramente uma alusão à sua própria condição de observador dos fatos e ao mesmo tempo protagonista desses mes mos fatos porque engendrados e manipulados por ele.



A partir do capítulo 43 encontramos novamente a narrativa em 3ª pessoa, onisciente, relatando agora os fatos não mais pretéritos, mas futuros.

"Fatalmente, regresará a las suites de la calle de Génova y pedirá la misma recámara que ocupó con anterioridad, el mismo lecho donde murió Sara Klein, dónde amó a Mary Benjamin." (p.244)

A presença dos verbos no futuro, pedirá e regresará confirma o que o narrador aperceptivo vislumbrou sobre a conclusão da história: a imaginada ou a vivida?

Afirmamos no início do capítulo que o foco narrativo está intimamente ligado a uma visão de mundo, a uma ideologia que emana da obra, de sorte que veremos agora a maneira pela qual essa ideologia se reflete ao longo da obra.

Vimos que na obra La Cabeza de la Hidra encontramos dois pontos de vista fundamentais: um externo e um interno. Ao adotar qualquer um desses pontos de vista o autor implícito procura de certa maneira veicular a sua forma de ver o mundo. E esse, na obra, se revela uma luta constante, onde forças adversas procuram desestabilizar um povo que luta pela sua soberania e hegemonia diante dos outros povos. Estamos tratando do México, país latino-americano oprimido por países ricos e, o que é pior, vítima do assédio e da ambição de outros povos manipulados pela guerra, pela opressão e pelo sofrimento. Parece que a história se repete. No passado, o assédio às riquezas dos astecas, agora, o assédio à riqueza do petróleo.

Árabes e judeus lutam permanentemente para salvaguardar a sua sobrevivência e para tal necessitam sempre de novas reservas de petróleo que venham abastecê-los de dólares.

O México possui uma jazida incalculável de petróleo. Como já afirmamos, repete modernamente o seu passado. E por repetir tal façanha vê-se novamente à mercê de novos conquistadores.



A partir da nacionalização do petróleo, em 1938, até então em mãos alienígenas, o povo mexicano garantiu a sua soberania quanto à exploração dos recursos do petróleo.

Assim como Malinche — a índia que se tornou mulher de H. Cortés que revelou a ele e aos espanhóis as ocultas riquezas e fraquezas do império asteca e permitiu com isso a conquista da nação — Trevor/Mann/Tímon de Atenas quer proteger, através de sua agência de espionagem, o seu país para que não haja novas Malinches.

Este representa a defesa, a luta desigual para que as jazidas de petróleo não caiam nas mãos nem de árabes nem de judeus. Félix/Velázquez é o antípoda de Malinche na salvaguarda de seu povo e de sua riqueza.

O autor implícito, cremos, busca mais a fundo uma nova forma de ver a sua terra, o México, não mais mítico, como relata em suas outras obras, mas profundamente político, procurando fugir talvez ao que se vulgarmente se chama de "sentimento trágico do mexicano", como se fosse um predestinado ao sofrimento e à usurpação.

É nessa trajetória que transpareceu através dos diferentes narradores as idéias de Carlos Fuentes que reflete sobre a realidade atual de seu país.



V.4. A TIPOLOGIA DE LA CABEZA DE LA HIDRA

" Pero, claro está, ningún espía mexicano
entraría jamás del frío."

Carlos Fuentes



V.4.1. ANTECEDENTES DO ROMANCE DE ESPIONAGEM

Há uma norma estética que afirma que a grande obra - cria, de certa forma, um novo gênero. Um grande livro estabelece a existência de dois gêneros, portanto: o que ele transgride, dominante até então, e o gênero que ele cria.

Todorov (40,95) afirma: "Existe, entretanto, um domínio feliz onde essa contradição dialética entre a obra e o seu gênero não existe: o da literatura de massa".

O romance de aventura, por exemplo, originalmente tem como elemento central a aventura e o amor, sendo o mistério o elemento marginal. Quando este elemento marginal torna-se central e o que era central transforma-se em marginal, estamos - diante de um novo gênero: o policial.

O romance policial é um romance de literatura de massa. Apresenta uma estrutura fixa, as formas literárias têm que se amoldar ao esquema e não transgredi-lo. Qualquer modificação no gênero policial é já criar um novo gênero, pois o gênero policial tem suas peculiaridades.

Esse gênero nasce com Edgar Allan Poe, em 1841, com uma obra considerada por muitos como a primeira narrativa policial, "Os Crimes da rua Morgue". Bem entendido, Edgar Allan Poe criou o romance policial moderno, pois a arte do suspense e do mistério é bem antiga. Podemos verificar isso através das narrativas clássicas, tais como As Mil e uma Noites, Édipo Rei, e outras que são envolvidas em mistérios ou em enigmas.

Porém, tal como entendemos hoje, o gênero policial é produto da evolução do romance de aventura, como vimos acima, através da valorização de certos elementos que se tornam fundamentais na narrativa.

Tentando estabelecer uma tipologia, Todorov faz um levantamento do gênero policial e suas modalidades de apresentação. Portanto, iremos apresentar, a seguir, o que ele inventariou a respeito.

1. Romance Policial Clássico

A esse tipo de romance, Todorov alude com outro adjetivo, "romance de enigma". Para ele o romance de enigma é composto de duas histórias: a do crime e a do inquérito. Após a ocorrência do crime, que não está diretamente presente no livro, dá-se o início da investigação. A história do crime conta o que realmente aconteceu ou se passou; a história do inquérito, narrada no tempo presente, explica como o narrador tomou conhecimento do crime e quais os caminhos ou indícios seguidos para desvendar o enigma gerado na 1ª história. A 2ª história, para Todorov (40,97) "serve somente de mediadora entre o leitor e a história do crime".

Sandra Reimão (35,24) aproveitando essas idéias de Todorov, afirma que é "... entre o real ausente (o crime) e a presença do insignificante (o inquérito é insignificante, já - que não existe "em si", mas em função de um determinado crime), que se constituirá a narrativa policial clássica..."

Tentando visualizar o esquema estrutural da narrativa policial clássica, também chamada de enigma, Reimão (ib.) apresenta-nos o seguinte diagrama:

	primeira história (ausente, mas real)	segunda história (presente, mas <u>in</u> significante)
personagens principais	criminoso vítima	detetive narrador
assunto	ação propriamente dita (o crime)	apreensão da ação passada (o inquérito)

Uma outra característica do romance policial clássi



co é a figura do detetive. Ele é personagem da segunda história, não age e não participa da primeira, mas apreende a ação do passado através de inferências e raciocínios lógicos que como um quebra-cabeças vão se juntando e revelando o enigma do crime. O detetive é visto em imagem por um narrador, amigo geralmente, que nos dá aos poucos a formulação dos raciocínios que levam ao desvendamento do crime. Acrescente-se ainda uma outra característica: a imunidade que o detetive e o narrador possuem. Não há ação por parte deles, mas investigação de uma ação já consumada e a conseqüente narração dessa investigação.

A partir da segunda guerra mundial, uma outra modalidade de romance policial apareceu nos Estados Unidos, que na França tomou o nome de:

2. O Romance Negro

Entendamos primeiramente, antes de discorrermos sobre a tipologia de Todorov, o seguinte: o termo negro que aí aparece tem uma história ligada à publicação desse tipo de obra, na França, chamada série noire, que metonimicamente passa a denominar o próprio gênero.

Uma outra ressalva é que alguns dos ingredientes desse tipo de narrativa já existiam na tradição literária, quais sejam: o mistério e o terror. Portanto, a designação "romance negro" especifica apenas aquelas obras criadas ante e sobretudo na pós-guerra com características estruturais bem definidas que em seguida abordaremos.

Não podemos nos esquecer que além dos fatores sócio-culturais que possibilitam o aparecimento de um gênero literário, há um preponderantemente específico e interno à própria literatura: um gênero novo se estabelece na medida em que condições literárias permitem esse surgimento.

O romance negro é um outro tipo de narrativa cujo criador foi Dashiell Hammett que a partir de 1925 publicou em revistas de gosto duvidoso e de baixa qualidade contos e roman



ces incluídos no que convencionou-se chamar de "série noire". Suas características estruturais são bem definidas.

Enquanto que o romance de enigma possui duas histórias, o romance negro funde-as em uma, ou melhor, "suprime a primeira e dá vida à segunda" (40,98). A narração nesse romance coincide com a ação. Enfatizam-se as ações brutais e exploram-se as violências físicas, além do uso de uma linguagem de baixo calão muito freqüente e ações ignóbeis levadas ao extremo.

A narrativa é construída no presente, acompanha as investigações logradas ou frustradas. Não há mistério, na acepção do romance de enigma, não há história a adivinhar. No romance negro tudo é possível. O narrador (impessoal ou protagonista) já não é imune aos perigos e arrisca-se tal como os outros personagens.

Enquanto que o romance de enigma constituiu-se em torno de um processo de apresentação — "Eu prefiro começar a narrativa com a consideração de um efeito" (31,911) —, o romance negro moderno constituiu-se "em torno do meio representado, em torno de personagens e costumes particulares; por outras palavras, suas características são seus temas". (40,99)

Por isso, a temática desse romance reúne a violência, a paixão, o amor bestial, o ódio sem piedade, a sordidez da vida, a imoralidade e a amoralidade dos personagens.

3. O Romance de Suspense

Para Todorov, entre o romance policial clássico de enigma e o romance negro surge uma terceira modalidade do gênero: o romance de suspense. Ele afirma que historicamente essa forma de romance policial aparece como transição entre o romance de enigma e o romance negro, só que existe ao mesmo tempo — que o segundo, configurando dois momentos e dois subtipos de romance de suspense:

1º) o primeiro tipo apresenta a história do detetive



vulnerável, cujo expoente seria Dashiell Hammett. Esse tipo seria o romance negro acrescido de características do romance de suspense;

- 2º) o segundo tipo apresenta a história do suspeito-detetive. Após o crime, a suspeita recai sobre uma pessoa (personagem principal) que para provar a sua inocência deve ela mesma encontrar os verdadeiros culpados, transformando-se em alvo duplo: dos policiais e dos criminosos.

O Romance de Suspense e seus dois subtipos inventariados por Todorov, não nos parece muito bem explicitado no corpo de seu trabalho, uma vez que os exemplos imputados a essa classificação recaem sempre nos autores do romance negro. Talvez, apenas o segundo subtipo pode ser considerado romance de suspense, pois apresenta-nos não mais um detetive profissional ou amador em ação, mas um personagem qualquer que se vê vítima de uma trama e as ações a partir daí são narradas no presente, sempre carregadas do elemento surpresa e do suspense que desperta a curiosidade do leitor em saber qual o fim do personagem principal.

De outro lado, Todorov não aborda as narrativas mais modernas que, a partir do romance policial clássico, desaguaram num tipo recentemente muito explorado que é o

4. Romance de Espionagem

D'Onofrio (12,2,3) afirma que o tema do Amor, por exemplo, é central e obrigatório no romance de aventura, torna-se facultativo no romance policial e quando aparece é dispensável ou secundário. Porém, o romance policial apropria-se desse tema e o coloca como obrigatório ou este é explorado frequentemente. Nesse caso, surge uma nova forma do gênero policial a que ele dá o nome de "romance policial de aventura". Esse romance está ligado à atividade da contra-espionagem, tema muito

difundido no pós-guerra e cuja caracterização decorre da figura mítica do herói capaz de salvar o mundo do holocausto total.

Josée Dupuy (13,45) afirma que o que caracteriza o romance de espionagem é o esquema fixo: "um espião de 1º plano de ve desmontar um complô que coloca em perigo a existência do planeta, do mundo ocidental." As buscas que o personagem empreende o tornam vítima de uma cilada. Em seguida, o herói contra ataca e chega à vitória final, sempre ajudado por belas mulheres que desaparecem logo depois.

O romance de espionagem é, de certa forma, contraditório: de um lado há a evocação realista (o lado científico e o aparato tecnológico) e, de outro, aventuras romanescas, mirabolantes, combates titânicos, próprios do romance de aventura.

Se levarmos em consideração a natureza do herói do romance noir e a do romance de espionagem veremos que ideologicamente se opõem fundamentalmente.

O primeiro contesta a sociedade contra a qual manifesta a sua revolta, seguindo um código de valores particulares em oposição à ideologia vigente. Ao manifestar essa repulsa, revela aos leitores as contradições da sociedade e as ambigüidades do mundo burguês abastado de falsas moralidades, corrupção e falência das instituições.

O segundo, o herói-espião, ao contrário, defende e protege a sociedade, não enquanto indivíduos, mas coletividade ameaçada pela guerra fria, em geral, entre Oriente e Ocidente.

Encontramos em Josée Dupuy (13,47) um tipo de romance policial que ele denomina de "romance-problema", cujas características o aproximam do "fantástico", porque esse romance "se nutre de aparências que confundem" (ibidem). Os enigmas apresentados na narrativa não são mais que pretextos para o aparecimento de personagens incríveis, vítimas de maquinação.

Nessa súmula de caracterização dos diferentes tipos de romance policial e suas formas, encontramos sempre um denominador: o mistério, o suspense e o enigma que envolvem o leitor na busca de sua significação.



V.4.2. A ESPECIFICIDADE DO ROMANCE DE CARLOS FUENTES

Após o estudo sistemático da tipologia do romance policial e de suas formas, o nosso intento é classificar La Cabeza de la Hidra ressaltando que a significação de uma obra não decorre de sua classificação, evidentemente, mas da isotopia que o discurso cria e das relações estruturais que os elementos mantêm entre si.

Primeiramente, o romance de Carlos Fuentes não se caracteriza pelo tecno-cientificismo tão a gosto dos romances de espionagem modernos. O único aparato científico de que se vale é a maneira pela qual Tímon de Atenas, narrador-personagem, e Félix Maldonado, protagonista, tomam conhecimento do conteúdo do mapa incrustado na pedra branca do anel de Bernstein. A pedra é colocada num atril e sobre ela incide um raio "laser" - partindo do olho esquerdo da Virgem de Guadalupe.

Do romance de aventuras, as peripécias mirabolantes próprias do gênero não são encontradas também, porém, o protagonista-herói é submetido a uma série de provas para alcançar o objetivo: livrar o país da cobiça dos outros. Este objetivo maior é alcançado não sem primeiro livrar-se dos dramas pessoais que de certa forma estão ligados aos problemas que ele enfrenta.

O herói é submetido a uma trama enigmática da qual pouco ou quase anda conhece. Nela, um dos fatores é o enigma da perda da identidade. Félix Maldonado desconhecendo toda a trama, busca em primeiro lugar respostas para a alteração de seu nome e de seu rosto, pois através de seu drama pessoal, como afirmamos, intenta solucionar os enigmas maiores que envolvem o seu país.

Podemos inferir que a obra em questão, por um lado liga-se ao romance de espionagem, mas não se identifica plenamente, e, por outro lado, contorna o romance de enigma ou romance-problema.

Haja vista o final. Quando pensamos que Maldonado com



o nome de Diego Velázquez, assumido, aceita trabalhar para o serviço secreto, a cena se repete: o final da primeira parte, "El Huésped de si Mismo", e o final da quarta parte, "La Guerra con la Hidra" são semelhantes. A história se repete, tal como a hidra na mitologia: corta-se uma cabeça, renascem outras mil. O leitor se vê envolvido em um novo enigma.

A trama, muito bem arquitetada, desenvolve-se através de micronarrativas que se interseccionam, criando a expectativa do desfecho. A maneira pela qual o autor organiza o material da história só foi possível graças à organização do discurso que evidencia a plurifocalização propiciando ainda mais o caráter enigmático do problema, além de transparecer o caráter ideológico do texto.

Quer dizer que estamos diante de uma obra que, do ponto de vista estrutural, faz parte da literatura de massa, consubstanciando também um envolvimento ideológico manifestado através dos problemas de identidade cultural e política de um povo.

Carlos Fuentes, ao realizar a obra nesses esquemas, buscou, talvez, uma dimensão maior no aspecto significativo e no aspecto quantitativo: um público maior para compreender melhor não somente o seu país, mas toda a América Latina crivada de problemas de toda ordem, especialmente o de identificação.



CONCLUSÃO

No Epílogo de La Cabeza de la Hidra, encontramos a descrição do paradisíaco lugar por onde um dia Hernán Cortez penetrou ajudado pela figura mítico-lendária de Malinche, a mulher que entregou seu povo e seu amor ao conquistador.

A cobiça dos conquistadores dilapidou as riquezas do ouro e da prata, descaracterizou um povo que acreditava na felicidade que Quetzalcoatl um dia traria pelo mar do oriente e, subjugou a voz de Moctezuma.

Nos dias de hoje, novos conquistadores vindo de todos os lugares tomam de assalto não só o México, como toda a América Latina, subjugando, dilapidando e descaracterizando interminavelmente seu povo. Novas Malinches aparecem no cenário de hoje, são vozes que traduzem a conquista mais brutal, talvez, que atualmente toda a América enfrenta.

A análise dedutiva que fizemos desde o capítulo 2, parece-nos que comprova esse caráter ideológico que subjaz à obra

Carlos Fuentes, talvez, querendo abarcar um tema presente em nossos dias, projeta nos eventos narrativos, cenas de filmes, gestos de atores dos filmes sobrepostos e comparados - aos da narrativa. Nessa sobreposição, desloca, a nosso ver, a narrativa do banal e do comum.

Como diz Fuentes:

"Para mí, es una novela paródica. Es una novela paródica de todo un mundo cinematográfico (...) y esta llena de instantes paródicos." (35,p.622)

Neste trecho, Fuentes refere-se a La Cabeza de la Hidra como construída, na articulação do discurso, de instantes paródicos.

A paródia a que alude, não é a do texto narrativo que parodia outro texto, mas a construção do discurso nas várias



instâncias estruturais que formaliza esse caráter.

O uso das formas comparativas COMO, TÃO... QUANTO, indicam claramente a intenção do narrador de utilizar-se de cenas de filmes conhecidos para a exemplificação da cena da narrativa, apontando o discurso fílmico como contrapartida do discurso literário.

À guisa de exemplo:

"Ruth le había implorado no vayas a esa fiesta como Mary Astor en la escena final del Halcón Maltes, incrédula, lista a transformar la mentira de su amor en la verdad de sua vida si Humphrey Bogart la salvaba de ir a la silla eléctrica." (p.45)

Ou ainda:

"Se puso el impermeable, una buena trinchera de Burberry's, demasiado nueva para investirlo satisfactoriamente con el papel cinematográfico que su inconsciente le proponía. (...) Si por afuera pretendía parecerse a Humphrey Bogart, por dentro se sentía, ridiculamente, idéntico a Woody Allen."(p. 255)

Esse deslocamento da narrativa chamando a atenção para o filme revela o caráter um tanto paródico do discurso do narrador. Podemos localizar no texto outros exemplos dessa aproximação contrastiva e intertextual.

Sem pretender esgotar o assunto, até porque não é objeto de nosso estudo, podemos ver na obra, outras aproximações com outras artes. Com o teatro de Shakespeare, por exemplo, onde o autor retira fragmentos das peças (Mercador de Veneza, Otelo, Romeu e Julieta, etc.) para montar um diálogo codificado, ponto de referência e instrução para as ações do personagem:

"— When shall we two meet again?

— When the battle's lost and won.



— But tell us, do you hear whether we have had any loss at sea or not? (O Mercador de Veneza)

— Ships are but boards, sailors are but men; there be land-rats and water-rats, land-thieves, - and water-thieves. (idem)

— What tell'st thou me of robbing? (Otelo)

The boy gives warming. He is a saucy boy. Go to, go to. He is Venice. (Romeu e Julieta e Otelo)

Ainda vemos referências constantes a Ionesco, mestre do teatro do absurdo ou a personagens da obra de Lewis Carroll, Alice no País das Maravilhas; de maneira que o romance se torne "muy intertextual e inter-imaginário".

Nesse mosaico de linguagens, Fuentes constrói sua obra tecida de uma narrativa que, embora de cunho popular, é impregnada do elemento ideológico.

O nosso intento era alcançar o que há de específico nessa obra de Fuentes. Para tanto, o nosso percurso foi traçado pelas linhas gerais das condições culturais e políticas da América para em seguida encontrar no romance gerado no interior dessa cultura razões para o aparecimento de um tipo de literatura que revolucionou, mormente nas décadas de 60/70, o panorama da literatura mundial. Entre esses revolucionários da linguagem encontramos Carlos Fuentes, figura ímpar nas letras latino-americanas, a vislumbrar um novo mundo para esse continente sufocado de imensos problemas, assentado em imensas riquezas e, talvez, por isso, imensamente espoliado.

Parece-nos que La Cabeza de la Hidra tem algo a ver com isso.



BIBLIOGRAFIA

1. AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de - Teoria da Literatura. Coimbra, Almedina, 1983.
2. BAKHTIN, Mikhail - Problemas de poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.
3. BAQUERO, Gastón - Escritores hispanoamericanos de hoy. Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, 1961.
4. BENEDETTI, Mário - Letras del Continente Mestizo. Montevideo, Arca Editorial, 1969.
5. BREMOND, Claude - "A lógica dos possíveis narrativos", in Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis, Editora Vozes, 1976.
6. CAÑIZAL, Eduardo Peñuela e LOPES, Edward - O Mito e sua Expressão na Literatura Hispano-Americana. São Paulo, Duas Cidades, 1982.
7. CHIAMPI, Irleamar - O Realismo Maravilhoso. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.
8. COELHO, Alfredo Leme - Foco Narrativo e Fluxo de Consciência. São Paulo, Pioneira, 1982.
9. DACANAL, José Hildebrando - Dependência, Cultura e Literatura. São Paulo, Editora Ática, 1978.
10. DONATO, Hernâni - Dicionário de Mitologia. São Paulo, Cultrix, 1973.



11. D'ONOFRIO, Salvatore - O Texto Literário: Teoria e Aplicação. São Paulo, Duas Cidades, 1983.
12. D'ONOFRIO, Salvatore - "Estrutura e Ideologia do Conto Policial". In revista Stylos, nº 6, IBILCE, 1980.
13. DUPUY, Josée - Le Roman Policier. Paris, Larousse, 1974.
14. FELL, Claude - "Mito y Realidad en Carlos Fuentes", in Homenaje a Carlos Fuentes. Madrid, Helmy Giacomani Editor, s/d.
15. FUENTES, Carlos - La Cabeza de la Hidra. Barcelona, Editora Argos Vergara, 1979.
16. FUENTES, Carlos - "A função estética e social do romance", in Suplemento Cultura de O Estado de São Paulo, nº 242, 23/06/85.
17. GENETTE, Gerard - O Discurso da Narrativa: ensaio e método. Lisboa, Arcadia, 1979.
18. IMBERT, Enrique Anderson - Historia de la literatura hispano-americana. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Vol. I, 1964.
19. IMBERT, Enrique Anderson - Historia de la literatura hispano-americana. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, Vol. II, 1964.
20. JARA, René - "El mito y la nueva novela hispanoamericana: A propósito de La Muerte de Artémio Cruz". In Homenaje a Carlos Fuentes. Madrid, Helmy Giacomani Editor, s/d.
21. JOSEF, Bella - História da literatura hispano-americana. Petrópolis, Editora Vozes, 1971.



22. JOSEF, Bella - Ficção hispano-americana hoje. Petrópolis, Vozes, Vol. LXV, nº 7, 1971.
23. LAFORGUE, Jorge - Nueva Novela Latinoamericana. Buenos Aires, Editorial Paidós, Vol. I, 1972.
24. LAFORGUE, Jorge - Nueva Novela Latinoamericana, Buenos Aires, Editorial Paidós, Vol. II, 1972.
25. LÉON-PORTILLA, Miguel - A conquista da América Latina vista pelos índios. Petrópolis, Editora Vozes, 1984.
26. LOVELUCK, Juan - "Intención y forma en La Muerte de Artémio Cruz" in Homenaje a Carlos Fuentes. Madrid, Helmy Giacomán Editor, s/d.
27. MONEGAL, Emir Rodríguez - "Carlos Fuentes", in Homenaje a Carlos Fuentes. Madrid, Helmy Giacomán Editor, s/d.
28. MONEGAL, Emir Rodríguez - "Tradição e Renovação", in América Latina em sua literatura. São Paulo, Perspectiva, 1979.
29. MORAES LEITE, Lígia Chiapini - O Foco Narrativo. São Paulo, Editora Ática, 1985.
30. PAZ, Octavio - "La Mascara y la transparencia", in Homenaje a Carlos Fuentes. Madrid, Helmy Giacomán Editor, s/d.
31. POE, Edgar Allan - "A Filosofia da Composição", in Ficção Completa Poesia e Ensaio. Rio de Janeiro, Aguilar, - 1965.
32. POMER, Leon - As independências na América Latina. São Paulo, Brasiliense, 4ª Edição, 1983.



33. POUILLON, Jean - O Tempo no Romance. São Paulo, Cultrix, - 1974.
34. REEVE, Richard - "Carlos Fuentes y el desarrollo del narrador en segunda persona: un ensayo exploratorio", in Homenaje a Carlos Fuentes. Madrid, Helmy Giacomani Editor, s/d.
35. REIMÃO, Sandra Lúcia - O que é Romance Policial. São Paulo, Brasiliense, 1983.
36. REIS, Carlos - Técnicas de Análise Textual. Coimbra, Almeida, 1976.
37. RIBEIRO, Darci - As Américas e a Civilização. Petrópolis, Editora Vozes, 1983.
38. SHIPLEY, Joseph - Dictionary of World Literature. New Jersey, Littlefield & Adams, 1966.
39. SOSNOWSKI, Saúl - "Entrevista a Carlos Fuentes", in Revista ECO, nº 240. Bogotá, 1981.
40. TODOROV, Tzvetan - As Estruturas Narrativas. São Paulo, Perspectiva, 1969.
41. TODOROV, Tzvetan - "As categorias da narrativa literária", in Análise Estrutural da Narrativa. Petrópolis, Editora Vozes, 1976.
42. TODOROV, Tzvetan - Estruturalismo e Poética. São Paulo, Cultrix, 1970.
43. ULLÁN, José-Miguel - "Carlos Fuentes: Salto Mortal hacia mañana", in Homenaje a Carlos Fuentes. Madrid, Helmy Giacomani Editor, s/d.



